LE RIVOLUZIONI
DEL
TEATRO MUSICALE ITALIANO
DALLA SUA ORIGINE FINO AL PRESENTE

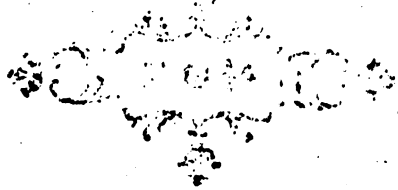
OPERA

DI STEFANO ARTEAGA

MADRIDENSE

TOMO SECONDO.

BOLOGNA MDCCLXXXV.

Per la Stamperìa di Carlo Trenti all' Insegna
di Sant' Antonio.
Con licenza de' Superiori.

AL NOBILE, ED ECCELSO SIGNORE

IL SIGNOR SENATORE

CO. CARLO CAPRARA

UN libro, in cui si parla delle belle arti, e di quella particolarmen-

te, che per la via dell' udito paſsa nell' anima per ſignoreggiarne tutte le ſue potenze, deve eſſere, o SIGNORE, un libro per VOI accettiſſimo. Con queſta luſinga afferro l'occaſione di pubblicare il ſecondo Tomo ſopra le RIVOLUZIONI DEL TEATRO MUSICALE ITALIANO, per umiliarvelo. Queſto ſpontaneo atto di oſſequio, non vogliate cre-

derlo figlio soltanto del mio rispetto; credetelo più ancora del genio, che mi porta invincibilmente ad amarvi.

In un secolo, in cui i Grandi hanno obliato di essere i protettori degli ingegnj; in un secolo, in cui si preferisce una turba di vili buffoni, ai letterati più insigni, negletti sempre, e spesso oltraggiati; in un secolo, in cui

regnano despotiche l'ignoranza in seno del fasto, l'avarizia, che non conosce umanità, l'egoismo il più sistemato; non deve forse rapire a se tutti i cuori un giovine Cavaliere, che si mostra splendido, e generoso con quanti hanno la fortuna di servirlo; che offre al pubblico piacere dei suoi concittadini, senza odiose distinzioni di grado,

ma-

magnifiche feste; che tratta infine i varj ceti delle persone con eguale affabilità, senz' ombra di quell' insolente alterigia, che gli insensati chiamano gravità, e decoro? Avete protetti alcuni giovini poeti, non già con una sterile approvazione, e con insignificanti commendatizie, ma con quell' ORO, senza di cui le Muse si riducono

a un vergognoſo ſilen-
zio.

Eccovi, o SIGNORE,
anche in buon numero
ragioni baſtanti a prova-
re, che il mio cuore è
ſincero. Se voleſſi egual-
mente giuſtificare la mia
ſcelta con la Nobiltà dei
voſtri natali; un lungo
ordine di illuſtri Ante-
nati potrebbe atteſtare in
mio favore. MONTE-
CUCCOLI ſolo è un

Eròe

Eroe, che onora ITALIA tutta non che la vostra Famiglia. Ma a che schierare a battaglione le immagini fumose degli Avi? Bastano i pregi vostri. L'imbecille in seno di una grandezza non sua, ripete balbettando i nomi di coloro, che formarono il lustro di Nipoti degeneri. Al contrario le vostre qualità personali vi assicurano dell'amore, e

del-

della ſtima di quanti han-
no il bene di conoſcervi,
e di proteſtarſi come io
faccio voſtro

Um̃o Dm̃o Servo
CARLO TRENTI.

TAVOLA

Dei Capitoli contenuti nel secondo Volume.

CAPITOLO PRIMO.

Decadenza attuale dell' Opera Italiana. Cause generali di essa. Paralello della poesìa, e musica moderne con quelle dei Greci. Motivi della perfezione degli antichi, e inconvenienti intrinseci del nostro sistema musicale. Pag. 1.

CAPITOLO SECONDO.

Cause particolari della decadenza attuale dell' Opera. Mancanza di filosofia nei compositori. Difetti nella composizione. Eccezioni individuali di questa regola. p. 42

CAPITOLO TERZO.

Seconda causa: Vanità, ed ignoranza dei cantori. Analisi al canto moderno. Riflessioni su i giudizj popolari, e su la varietà dei gusti musicali. p. 92.

CAPITOLO QUARTO.

Terza causa: Abbandono quasi totale della poesìa musicale. Esame de' più rinomati poeti drammatico-lirici dopo il Metastasio. Stato dell' Opera buffa. p. 149.

CAPITOLO QUINTO.

Ragionamento sopra il Ballo pantomimico. Della sua applicazione al Teatro. Se convenga, o nò, bandirlo dal melodramma. p. 196.

Vidit D. Phil. M. Toselli Clericus Regularis Sancti Pauli, & in Ecclesia Metropolitana Bononiæ Pænitentiarius pro Eminentissimo, & Reverendissimo, Domino D. Andrea Card. Joannetto Ordinis Sancti Benedicti Congreg. Camaldulensis, Archiepiscopo Bononiæ, & S. R. I. Principe.

Die 17. Augusti 1784.

Imprimatur.

Fr. Aloysius Maria Ceruti Vicarius Generalis Sancti Officii Bononiæ.

DELLE RIVOLUZIONI DEL TEATRO MUSICALE ITALIANO

TOMO SECONDO.

CAPITOLO PRIMO.

Decadenza attuale dell' Opera Italiana. Cause generali di essa. Paralello della poesia e musica moderne con quelle dei Greci. Motivi della perfezion degli Antichi, e inconvenienti intrinseci del nostro sistema musicale.

MA le cose umane non possono rimaner lungo tempo nel medesimo grado. Somigliante alla curva, che descrivono nella immensità dello spazio i Pianeti dintorno al corpo, che serve ad essi di centro, la carriera delle Arti ha un' origine, un accrescimento, ed una decadenza inalterabile e certa, come sono le rivoluzioni degli Astri. Non si maravigli adunque

il lettore se nel dipigner, che farò, lo stato attuale dell' Opera più non udrà risuonar que' gran nomi, che tanto splendore alla nazion loro recarono, se troverà le molteplici parti, che concorrono a formar il dramma tutte per l'addietro ad un sol fine dirette languir in oggi separate, e disciolte, se vedrà finalmente rapirsi dalle altre nazioni qualche ramo del fortunato alloro, che pareva destinato dal cielo a crescere ed alliginare soltanto sul terreno privilegiato della Italia. Si dovrà bensì maravigliare onde avvenga, che in tanta luce di gloria, come abbiamo veduto balenare finora, con numero sì grande di musici pregiatissimi, e con tal fervore, ed entusiasmo acceso per coltivare le scienze armoniche, pur tuttavia la musica non abbia in Italia prodotta la menoma particella degli stupendi prodigj, che produceva in Grecia l'antica. La qual meraviglia tanto dee crescere maggiormente quanto che la sfoggiata ricchezza della nostra colla povertà paragonata di quella dovea renderci superiori in cotal genere. A tutti scioglierne i dubbj partitamente, e a metter chi legge in istato di giudicare della decadenza attuale del melodramma, d' uopo è fermarsi alquanto intorno alle cause generali di essa per discender poscia a delle particolarità più interessanti.

Bisogna richiamar in mente ciò che abbiam detto in altro luogo, cioè, che nel risorgimento

delle

delle lettere in Italia, come in tutta Europa, le Belle arti non furono che un prodotto della imitazion degli Antichi. Ciò si vede nell'origine della tragedia, e della commedia, e l'abbiam più chiaramente veduto in quello del dramma. Ma la nostra imitazion distaccata dai principj religiosi, naturali, e politici, che sostenevano l'original presso a' greci, e trasferita ad un sistema di religione, d'usi, e di leggi in tutto differente per non dir contrario, non ha potuto produrre effetti simili a quelli, che producevano fra loro le medesime cose. Gli uffizj di poeta, di musico, di cantore, di legislatore, e di filosofo si videro nella Grecia per molti secoli riuniti in una sola persona, e cotal riunione fù costantemente adoperata come il più possente, e immediato strumento per imprimer negli animi degli uomini i sentimenti necessarj alla gloria, ed alla sussistenza delle Nazioni: ond'è, che la persona del musico, o poeta era tenuta dal popolo in somma venerazione, e riguardata come il Palladio, o conservatore della pubblica felicità. All'opposto nelle nostre legislazioni, che s'aggirano sopra un perno tutto diverso, la musica, e la poesia lontane dall'esser considerate come oggetti di somma importanza, si considerano al più come una occupazion dilettevole bensì, ma sempre inutile al bene religioso, e politico degli Stati. Dal quale principio si ricavano alcune conseguenze, che possono a mio giudizio servire a spiegar le

 scadi-

ſcadimento preſſo di noi delle Belle Arti in generale, e più inmediatamente di quelle, che contribuiſcono a formar il melodramma. La prima è, che eſſendo fra noi da gran tempo ſeparate la filoſofia, la legislazione, la poeſia, e la muſica, la loro individuale influenza ha dovuto eſſer minore perchè diviſa. La ſeconda, che eſſendo ciaſcuno di eſſi rami rinato dipersè, e creſciuto ſeparatamente dagli altri, la loro unione non ha potuto renderſi tanto adattata e pieghevole quanto la medeſima lo era preſſo agli antichi. La terza, che non avendo nè il poeta nè il muſico alcuna ingerenza negli affari dello Stato, anzi riuſcendo loro troppo pericoloſo il miſchiarſi, non hanno potuto eſercitar il loro talento ſe non ſe intorno ad argomenti di puro diletto, e di niuna, o pochiſſima utilità. Di fatti qual diverſità d'impiego non trovaſi fra il Metaſtaſio, e lo Zeno coſtretti di ſervire ai cappricj d'un popolo ſpenſierato e voluttuoſo con quello d'Orfeo, e di Terpandro, i quali o richiamavano al ſuon della lira i ſelvaggi erranti per le campagne a fine di riunirli ſotto una legge ed un culto, ovver guidavano alla teſta delle armate un popolo di Eroi animandolo colla poetica armonia ai trionfi, ed alle conquiſte? Qual diſtanza infinita tra gli autori d'un libretto dell'Opera e i legislatori, o generali d'una intiera nazione? Qual differenza non ſi ſcorge nell'onorar, che noi facciamo, la memoria del più celebre muſico con

una

una iſcrizione o un ſonetto, e nel collocare, che facevano gli antichi tra le coſtellazioni la lira d' Orfeo, come degna di venir al paro coi ſegni celeſti, oppur inalzando altari al nome d' un poeta, o coniando le pubbliche monete colla ſua immagine, o invocandolo nelle calamità del paeſe, non altrimenti che ſoglia farſi col Nume tutelare, ſiccome ſappiamo aver fatto quei di Mitilene colla celebre Saffo?

Da ciò ſi vede naturalmente quanto la diverſa maniera di prender codeſti oggetti ha dovuto influire ſulla loro mediocrità. Imperocchè ove le coſe non hanno altro intereſſe ſe non quello, che naſce da paſſaggiero, e inſignificante divertimento, la miſura della lor perfezione altra appunto non è che il capriccio di chi vuol divertirſene. E ſiccome il privilegio di promuovere, e di giudicare degli ſpettacoli è intieramente dato al popolo, e non (come ſi dovrebbe) a Perſone diſtinte per ſapere, prudenza, e buon ſenſo, così hanno eſſi degenerato in quell' aſſurdità, e ſtravaganza, che ſi oſſerva: quindi lo ſcadimento del moderno teatro, e il niun effetto, che fa ſopra di noi l' unione di tutte le Belle Arti benchè coſpiranti ad un fine. Indarno la ſtoria ci ſomminiſtra eſempj maraviglioſi della poſſanza della muſica preſſo ai greci; indarno la filoſofia, diſaminando la relazione, che hanno i movimenti dell' armonia col noſtro fiſico temperamento, ſtabiliſce ſiſtemi, e ne ritrae

le conſeguenze; la ſperienza, quello ſcoglio fatale contro a cui ſi ſpezzano tutte le teorie, ci fa vedere che il ſuperbo e diſpendioſo ſpettacolo dell' Opera altro non è ſe non un diporto di gente oziosa, che non ſa come buttar via il tempo, e che compra al prezzo di quattro o cinque paoli la noia di cinque o ſei ore. Per iſcacciarne la quale non baſtando i preſtigj, e l' illuſione di tutti i ſenſi, s' appigliano al perpetuo cicaleccio, al cicisbeiſmo, alla mormorazione, alle cene, e al giuoco, nè preſtano attenzione alcuna allo ſpettacolo ſe non quando apre la bocca un cantore favorito per gorgheggiar un' arietta. Allor queſta s' aſcolta con un profondo ſilenzio, poi con iſtrepitoſe, e fanatiche eſclamazioni di *bravo evviva* accompagnate di battimenti di mano replicate cento volte: indi ſi torna all' antico diſſipamento, che ti par quaſi di ſentire, come ſi lagnava Orazio dei teatri di Roma, il vento, che rimuggia per entro alle boſcaglie del Gargano, o i fremiti del mar di Toſcana. (a) Gian Jacopo Rouſſeau nella ſua celebre lettera ſulla muſica franceſe vorrebbe far l' onore agl' Italiani di non credere, che così avvenga ne' loro teatri, ed attribuiſce ſimili effetti, che ſi veggono coſtantemente in Parigi, all' indole ſoporiſera, e monotona della muſica franceſe. Ma ſe queſto filoſofo valicaſſe preſentemente le Alpi per chiarirſene

---

(a) *Garganum mugire putes nemus, aut mare Thuſcum.*

ſene co' proprj occhi di ciò, ch' egli immaginava ſoltanto in ſiſtema, avrebbe veduto, che l' Italia non merita in queſto punto maggior indulgenza della Francia. Avrebbe veduto, che nè la muſica più bella, che ſi canti nelle lingue viventi, nè il più bravo poeta dramatico-lirico della Europa, nè l' ampiezza e magnificenza de' teatri, nè lo ſtudio perfezionato della proſpettiva baſtano nel paeſe delle Belle Arti a deſtare in un popolo, che cerca ſolo il piacer paſſaggiero di poche ore quelle commozioni vive e profonde, quel *Pathos*, che pur dovrebbe eſſere il gran fine di tutte le arti rappreſentative.

Niuno crederebbe, che la ricchezza appunto della noſtra muſica foſſe quella, che la rendeſſe meno patetica. Eppur queſta ſi è la ſeconda cagione, che prendiamo a diſaminare. Noi abbiamo un contrappunto, del quale ſi dice, che gli antichi non aveſſero alcuna notizia: abbiamo un' armonia via più doviziosa, e più raffinata di quella, che avevano eſſi nel tempo, in cui s' operavano effetti cotanto maraviglioſi: ſi dice altresì, che i moderni ſtrumenti, abbracciando più ottave di quelli, ſiano più atti a produrre combinazioni più variate di ſuoni. Ma ſiffatti preſidj, i quali rendono la noſtra muſica più brillante e più vaga, la rendono parimenti meno acconcia a deſtar le paſſioni. Queſto, che a prima viſta ſembra un paradoſſo, verrà nondimeno facilmente accordato dal

Lettor giudizioso qualora ei voglia riflettere, che la energìa de' suoni musicali nel muover gli affetti non altronde deriva se non se dalla più vicina imitazione della natura, cioè della espressione più esatta di quei toni naturali, nei quali prorompe l' uomo allorchè si sente oppresso dal dolore, dall' ira, dalla gioia, o da qualunque altra passione impetuosa, e vivace. Ora egli è certo, che quanto più l' armonia diviene artifiziale e complessa tanto più si scosta dall' accento appassionato, e che a misura, che i tuoni acquistano vaghezza e lavoro di note, vanno essi deviando dal loro carattere imitativo; sendochè la loro successione nella voce dell' uomo semplice per se stessa e spontanea nulla ha di comune colla successione dei tuoni nella musica imprigionata fra i ceppi di tante regole armoniche. Svanendo adunque la rassomiglianza tra la maniera d' imitare e l' oggetto imitato, qual meraviglia è se il cuore, che non ne sente il rapporto, rimane freddo e indifferente in mezzo alle tanto applaudite armoniose ricchezze?

Che se nei suoni non vuolsi considerare la facoltà, che hanno d' imitare, ma quella soltanto di agire fisicamente su i nostri nervi, anche a tal fine vedrassi la preferenza d' una cantilena semplice sopra un' altra più lavorata, e composta. Imperocchè codesta seconda maniera d' agire dei suoni tanto è più efficace quanto più gagliarde sono le impressioni, che per mezzo delle vibrazioni dell' aria comunicano i suoni

al nostro orecchio. Ma una musica troppo raffinata ne infievolisce la energia stritolando di soverchio le note, dividendo e suddividendo i tuoni in porzioni minutissime, indebolendo la voce col tanto assottigliarla, e stancando, a così dire, la sensibilità col troppo squisitamente ricercarla. Non havvi, che una sola inflessione naturale atta ad esprimere in tutto il suo vigore un sentimento, od una immagine, e cotal inflessione è tanto più energica quanto che essa rappresenta fedelmente la voce della natura. Quindi è, che un urlo solo, un gemito, un sospiro d' un infelice tormentato trova subito il segreto d' intenerirci insinuandosi fino a' penetrali dell' anima. La forza movente della melodia consiste nell' afferrare col mezzo dei suoni quei pochi ma caratteristici tratti, che fornisce l' oggetto preso ad imitare. Tutto ciò, che l' arte, ne aggiunge non è più il linguaggio dell' affetto, ma una circunlocuzione, una frase retorica dell' armonista. Non è per tanto da stupirsi, che la musica moderna, la quale in vece di rinvigorir le nostre sensazioni simplificandole, altro non fà, che snervarle moltiplicandole all' eccesso, e in vece d' afferrar il vero, ed unico tuono della passione, non si cura se non di farci sentire trilli, arpeggi, volate con mille altri sminuzzamenti di voce, si ritrova in fine come il Mida della favola, che moriva di fame in mezzo agl' infiniti ragunati tesori.

La ſtoria ci porge una opportuna conferma della mia propoſizione facendo vedere, che la muſica greca perdette il gran ſegreto di muover gli affetti a miſura che ſi venne ſcoſtando dalla ſua ſemplicità primitiva. Rozza in ſul principio, come lo erano i coſtumi degli abitanti, ſi diſſe, che ratteneva i fiumi, ammanſava le tigri, e inalzava le muraglie di Tebe al ſuono della lira per ſignificar con ſiffatte allegorie la prodigioſa influenza, che acquiſtò ſugli animi di que' popoli fra le mani di Lino, d' Anfione, e d' Orfeo. Più varia in ſeguito, e più doviziosa ma ſemplice ancora, e compagna inſeparabile della poeſia, e del ballo animò ſucceſſivamente i canti d' Eſiodo, d' Omero, d' Archiloco, di Tirteo, d' Olimpo, di Simonide, e di Saffo, s' inneſtò col carattere, e i coſtumi della nazione, divenne il fondamento della educazion pubblica, e il veicolo della religione, della morale, e delle leggi. Allora ſi può dire ſenza tema di eſagerazione, che il ſuono della lira governaſſe la Grecia collo ſteſſo deſpotiſmo, con cui le noſtre monarchie ſi regolano in oggi coi maneggi del gabinetto. (a) Sorgevano fra i Lacedemoni diſſenſioni civili? Ecco veniva Terpandro a pla-

(a).. *lyra eſt, quæ veterem rexerit Græciam, pluresque in eâ formarit Reſpublicas quàm nunc toto repperiantur terrarum Orbe*. Iſaacco Woſſio *De poematum cantu, & viribus ritmi* p. 47.

placarle senz'altra persuasione, altra forza che quella degli accordi armonici. Un decreto rigoroso vietava sotto pena di morte a qualunque Oratore il proporre agli Ateniesi la conquista dell'Isola di Salamina? I canti di Solone fanno andar in tumulto il popolo, se ne abolisce il divieto, se ne allestisce un'armata, e sene riporta una compita vittoria. Bisognava civilizzare gli Arcadi, perchè troppo sanguinarj e feroci? Il solo mezzo atto ad ottener questo fine vien creduta la musica. S'adotta un piano economico di pubblica amministrazione fondato sull'armonia, si costringono a cantare con certe regole i fanciulli, gli adulti, e i vecchi, e l'Arcadia, che dianzi era il soggiorno d'uomini selvaggi, diviene quello della giocondità, e della placidezza. E da ciò si rileva ancora il politico fondamento, con cui molto prima dello stabilimento della filosofia i governi più illuminati della Grecia vegliavano con tanta cura acciò la musica perseverasse immutabile, ed incorrotta nella sua istituzion primitiva, (a) e il perchè in seguito gli

---

(a) Fra gli altri quelli di Sparta, e di Creta Tutte *le loro canzoni e le loro danze erano consecrate agli Dei. E'stabilito qual sorta di sagrifizj debba assegnarsi a ciascuna Deità, e quali canzoni, e cori a ciascun sagrifizio. Ma se qualcuno si serve degli inni, e dei cori nel culto degli Dei diversi da quelli che sono prescritti dalle leggi, i Sacerdoti e i Magistrati lo cacceranno dalla Comunità.* Platone nel libro settimo delle leggi. E'memorabile ancora su questo proposito li

gli uomini più saggi fra loro, persuadendosi, che fosse più utile anzi necessario al bene dello Stato il moderar le passioni del popolo, che il troppo violentemente svegliarle, abbiano asserito, che la musica regolata dalla filosofia fosse uno dei più bei doni del Cielo, a la più utile invenzione degli uomini.

Il ritrovamento, e progressi dell' arte drammatica siccome contribuirono ad ampliar le ricchezze della musica via più raffinandola, così scemarono a poco a poco la sua antica influenza. Sull' origine del teatro le azioni drammatiche furono talmente considerate dai greci, che secondo la testimonianza del giudizioso Plutarco gl' inventori delle tragedie si paragonavano coi più gran Capitani. *Che giovamento adunque* (dice questo Scrittore) *fecero le tragedie cotanto onorate dagli Ateniesi? La sagacità di Temistocle cinse di mura la Città, la diligenza di Pericle l'abbellì, libera la mantenne Milziade, Cimone sollevò la sua gloria sopra le altre repubbliche. Se parimenti la sapienza di Euripide, la facondia di Sofocle, e l' impetuosità di Eschilo ripararono qualche rovina, ovvero acquistarono novella gloria ed onore agli Ateniesi, ragion vuole, che cotali*

---

decreto degli Efori di Sparta contro Timoteo, dove codesto musico vien trattato come eretico, e corruttore del costume pubblico per aver alterata l'antica musica aggiugnendo due corde di più alla lira. *Veggasi Ateneo nei Dipnosofisti L. 14.*

li rappresentazioni contendano coi trofei, che il teatro s' agguagli alla reggia, e che il maestro di siffatte invenzioni al Capitano sia paragonato. (a)

Ma guari non andò, che la musica affascinata dalle proprie bellezze rinunziò all' imperio, che avea fino allora ottenuto sugli animi, contentandosi di vanamente dilettare l' orecchio. Un certo Polyaneste accorciandone al suo piacimento, e slungandone le corde della lira, fece sentire dei suoni sconosciuti avanti a lui. Alcuni Musici, lavorando per domestico diporto alcuni componimenti d' armonia separata dalle parole, introdussero poscia nei cori dei drammi, e in quelli di giuochi Pytici la fatale usanza di render la musica strumentale independente dalla vocale. Tra poco la danza si separò dalla poesia, e dalla musica, e l' una e l' altra non furono più confidate alle mani del Legislatore. Allora formando ciascuno di questi rami un' arte disperse, fù necessario condurle partitamente a quel grado di raffinamento, che esigeva la vanità dei Professori, e la svogliatezza degli ascoltanti. La poesia non ebbe più quel perfetto combaciamento, che aveva dianzi avuto colla musica, nè questa colle affezioni dell' animo. Invano si tentò di richiamarla alla sua primitiva sorgente: in vano Pratina, e Pindaro, e Lampro, e qualche altro celebre musico e poeta mossero guerra al nascente corrompimento;

(a) Opere Morali Tom. 2. p. 145.

mento; gli sforzi loro altro non fecero, che ritardar per poco la malattia senza impedirne gli effetti. Il genere ditirambico divenuto alla moda fece coi suoi canti tumultuosi un misero governo della poesia, del ritmo, e della musica. I Compositori per distinguersi fra gli altri non seppero rinvenir altra via, che la novità, e la stranezza. Quanto più moltiplicavano essi i cappriccj dell' arte tanto più si scostavano dalla natura. S' ampliò il numero delle corde, e de' suoni negli strumenti, si confusero insieme le proprietà dei generi, dei modi, e delle voci, nè più sì conservò per l' avvenire l' applicazione delle cantilene ai loro rispettivi uffizj. Sovente, al dire di Plutarco, l' armonia non aveva alcun riguardo alle inflessioni della voce, e queste sortivano dalla bocca del cantore senz' osservar la legge degl' intervalli. Al vedere tanti e sì rapidi cangiamenti il comico Anassila ebbe a dire, che la musica, agguisa della Libia, generava tutti gli anni un qualche mostro di nuova spezie. (a) Dopo le quali mutazioni, di cui Melanippide, Frini, Cinesia, Polissene, e Timoteo di Mileto furono i principali Autori, la musica cessò di cagionare i grandi effetti, che prima era solita di produrre, e divenuta più artifiziosa e più dotta divenne meno espressiva e patetica. Nella stessa guisa, che alla moderna musica, quantunque lontana assai dalle mentovate

---

(a) Ferecrate comico appo Plutarco *de Musica*.

tovate meraviglie della greca, se pur tal volta riesce di muover gli affetti, ciò non l'ottiene se non se slontanandosi dagli usati metodi per avvicinarsi alla semplicità. Ho udito persone intelligentissime raccontarmi, che trovandosi in Roma, ed ascoltando ivi il famoso *Miserere* del Palestrina eseguito da Cantori della Cappella Pontificia senz'altro ornamento, che quello d'una voce fermata e sostenuta a dovere, si sentivano esse rapire in estasi di divozione, e di dolcezza interna, lo che non era loro avvenuto di esperimentare sentendo lo stesso salmo cantato in altre Città con tutto lo sfoggio delle moderne scuole. Il celebre Tartini asserisce la medesima cosa parlando delle antiche cantilene della Chiesa, fra le quali se si ritrova qualcheduna talmente grave, dolce, e maestosa, che i Moderni durerebber fatica a lavorarne l'uguale, quella riesce appunto così eccellente, perchè composta con somma semplicità musicale, e perchè istituita per una sola voce, e partecipando della natura del recitativo, ma in largo, non è legata a battuta rigorosa. (a)

Se non che i componimenti musicali degli antichi benchè soggiacessero anch'essi col tempo alla legge di tutte le cose umane, nondimeno conservarono lungamente il loro splendore a motivo della eccellente loro costituzione, e dell'intimo rap-

porto

(a) Tratatto di musica p. 144.

porto, che avevano insieme tutte le parti, che li componevano. Si è parlato in altro luogo della convenienza di siffatti spettacoli colle opinioni religiose del Gentilesimo, la quale fù, siccome abbiamo veduto, una delle principali cagioni della lor perfezione: diamone presentemente una occhiata all' interno loro meccanismo, onde rintracciar meglio la differenza, che passa tra quelli e i nostri. Simplificando l' idea, che noi abbiamo della musica in generale, sembra, che altro non intendiamo con questo vocabolo se non se un' armonia grata all' udito prodotta dalle proporzioni dei suoni più gravi o più acuti, e de' tempi più veloci e più lenti. Il costume, in cui siamo fin dalla infanzia di non considerar nella musica che la semplice modificazione del suono secondo le leggi armoniche, ci fa restringer quest' arte in così brevi limiti. Ma gli Antichi, i quali aveano di essa nozioni più generali, comprendevano sotto quella parola più cose. Attenendoci soltanto alla divisione di Platone la melodia costava appo loro di poesia, di ritmo, e d' armonia. (a) Dalla perfezione ove fù condotta dai greci ciascuna di esse parti separatamente prese, e dalla corrispondenza fra tutte debbono ricavarsi in gran parte i prodigiosi effetti, che ci vengon descritti.

E incominciando dalla poesia, quantunque libera

(a) Dialogo III. *de Rege vel de Justo*.

bera erraſſe in ſul principio e vagante ſenz' altra regola che l'orecchio, nè altra miſura che gli ſpazj di tempo impiegati nel profferir le parole, guari non andò, che dall' iſtinto ammoniti i poeti la frenarono con ſevera legge e invariabile. La lingua, che ſerviva loro di ſtrumento, era la più fleſſibile, la più vaga, la più armonioſa, la più pittoreſca, e la più muſicale che ſia ſtata giammai parlata dagli uomini. La diverſità dei dialetti dorico, ionico, eolico, ed attico, che indifferentemente s' uſavano dai loro Scrittori, per mezzo dei quali le coſe, che non potevano eſprimerſi bene in una maniera, s' eſprimevano meglio in un' altra: Le traſpoſizioni o inverſioni della ſintaſſi, che aggiugnevano grazia, numero, e volubilità ſingolare al periodo: La copia di parole imitative, ovvero ſia di quelle, che eſprimono col ſuono l' indole dell' oggetto, che rappreſentano; e che indicano, per così dire, alla fantaſia la ſtrada battuta dall' intelletto per rinvenirle: L' uſo frequente delle parole compoſte, onde accadeva, che una ſola eſpreſſione rappreſentaſſe all'anima un gruppo d' immagini: erano vantaggi per loro, ai quali noi per ſoverchia timidezza abbiamo in maſſima parte rinunziato con diſcapito delle lingue e della poeſia. Che ſi dirà poi dell' arte, che avevano i loro Muſici nel contraſegnare gli accenti, onde così ſpiccata, e ſenſibile rendevaſi l' infleſſione? Che dalla minutezza, con cui ſi badava non ſolo alla natura dei

vocaboli, ma anche all' indole, e collocazione ſteſſa delle lettere? Ariſtide Quintiliano ce ne dà un diſtinto ragguaglio della natura delle vocali, delle ſemivocali, e delle appena vocali, che potevano entrare nel verſo. Sappiamo da lui coſa foſſero le doppie e le liquide, le aſpre e le tenui, le mute e le medie, e ci vengono anche indicati i diverſi ſuoni, che corriſpondevano a ciaſcuna delle vocali, e delle conſonanti, e la ſcrupoloſa eſattezza altresì con cui venivano adoperate dai poeti ſecondo il diverſo oggetto, che prendevano a dipignere. (*a*) I loro poemi, e ſingolarmente quelli di Omero (Genio immortale, cui neſſuno ha pareggiato finora nella varietà, nell'abbondanza, e ſopra tutto nell' arte incomparabile di parlare all' imaginazione ed all' orecchio col mezzo de' ſuoni) ſono pieni zeppi di ſimili eſempj. Vuol egli ſignificare il ſorriſo, il vezzo, il favellìo di Venere? Fa uſo principalmente dell' *e* e dell' *i* lettere delle più tenui, e quaſi caſcanti.

Ι'λιῶ δ' αὖτε προσέειπε φιλομμειδὴς Α'φροδίτη

se vuol eſprimere in queſto verſo

'Ηΐονες βοόωσιν ἐρευγομένης ἁλὸς ἔξω.

il muggito del mare allorchè percuote con impeto le rive, ei replica più volte la lettera *o* la più ſonora di tutte, e la più rappreſentativa nel caſo preſente. Parimenti ſe vol deſcrivere il galoppo de'

(*a*) Libro I. de muſica nell' edizione del Meibomio.

de' cavalli, che traversano sù e giù le cime del monte Ida, lo fa con evidenza tale, che ti par quasi di sentirne il calpestìo.

Πολλὰ δ' ἄναντα, κατάντα, παράντα τε δοχμία τ' ἤλθον.

Ma lungo sarebbe il rilevarne tutte le bellezze di Omero in questo genere, come quelle altresì dei poeti drammatici, fra i quali basterà per ultimo l' addurre una pruova tratta dal gran comico Aristofane, che volendo nella sua Commedia intitolata il Pluto rappresentar al vivo la golosità d' un Parasito, lo introduce girando la scena d' intorno, e fiutando senza dir parola l' odore delle carni abbrostolite per il sagrifizio. Il quale atteggiamento viene maravigliosamente espresso dal poeta con questo verso

ὖὖ, ὖὖ, ὖὖ, ὖὖ, ὖὖ, ὖὖ.

dove col solo replicar molte volte quella vocale di suono oscuro e nasale, rappresenta ciò, che vuol dire con più energia, che da altri non farebbesi in una intiera scena.

Colla stessa avvedutezza aveano pensato alla formazione del metro. Di cento ventiquattro piedi tra semplici e composti, onde costava la loro prosodia (numero prodigioso, dal quale solo potrebbe argomentarsi la superiorità della lingua greca rispetto a tutte le altre) non si trovava neppur uno, che non fosse stato inventato per adattarlo piuttosto ad una spezie di canto che ad un' altro.

Imperocchè avendo eglino con ſottile filoſofia oſſervato, che le paſſioni dell' animo s' eſprimono con movimento analogo alla loro natura, la triſtezza, per eſempio, e lo ſcoraggimento con movimenti tardi ed ineguali, l' allegrezza, e lo ſdegno con movimenti rapidi e veloci, la ſperanza con moti più equabili, con più rimeſſi il timore, e così delle altre; s' avviſarono d' imitare il loro andamento nella poeſia dando quantitativo valore alle ſillabe, e certa miſura alle parole, affinchè eſprimeſſero colla loro durazione, lentezza, o velocità l' indole fiſica di eſſi movimenti, dalche traſſero origine i poetici piedi, e la combinazione loro diverſa.

Come una conſeguenza di ſiffatta combinazione ne derivava la influenza prodigioſa del ritmo, il quale preſo in generale è un movimento ſucceſſivo eſeguito ſecondo certe proporzioni determinate, preſo in particolare s' applica alla poeſia e alla muſica. Nella poeſia il ritmo è la durazion relativa de' tempi, che s' impiegano nel pronunziar le ſillabe d' un verſo: nella muſica altro non ſignifica, che la durazion relativa dei ſuoni, ch' entrano nella compoſizione d' un canto. Secondo Iſaacco Voſſio (a) gli effetti di queſta miſura del tempo ſi trovano anche nei corpi rozzi purchè ſiano

no

(a) Nel libro altre volte mentovato *De poematum cantu, & viribus Rhytmi*.

no ſonori. Se le campane vengono percoſſe egualmente, e con moti proporzionali, le ondulazioni ſi propagano con ſuoni chiari, e gradevoli, ſe però percuotonſi inegualmente, s'apre di leggieri qualche fenditura, e qualche volta ſconciamente ſi frangono. Nel tamburo quantunque non ammetta alcuna varietà di ſuono, vedeſi non per tanto che a forza delle varianti percoſſe eſcono fuori certi ſuoni eſprimenti l'evoluzioni militari, che diſpongono i ſoldati al coraggio, e gli ajutano nella fatica. (*) Tal era l'affetto, che queſt' Autore portava al ritmo, che lo credeva compagno indiviſibile di tutta la natura. Lo ritrovava nel camminar lento non meno che nell'affrettato galoppar dei cavalli. Lo ſentiva nell'acqua, che a ſtilla a ſtilla grondava chetamente sù i ſaſſi. Lo riconoſceva nel volo degli uccelli, nella pulſazion delle arterie, nei paſſi d'un ballerino, e perſino arrivava il ſagace ſuo orecchio a ravviſarlo negli alterni battimenti del pettine allorchè il ſuo parrucchiere gli pettinava i capegli. I greci lo conſi-

 dera-

(*) Che i Romani conoſceſſero l'influenza del ritmo nella muſica ſtrumentale per dar lena ai ſoldati, è opinione del celebre Segretario fiorentino nell'arte della guerra (dialogo 2.) e il Mareſciallo di Saſſonia nelle ſue Memorie è parimenti d'avviſo, che ſe i ſoldati s'avezzaſſero a ſeguitar con eſattezza nelle loro marcie la battuta dei tamburi, e dei pifferi, ſi potrebbero ricavar con queſto mezzo non pochi vantaggi.

deravano come una successiva rappresentazione, o immagine degli oggetti dell' universo imitati dalla musica col mezzo del tempo, e del movimento, i quali risvegliando nell' anima la memoria o l' idea di quella tal cosa fanno, che si riproduca in noi la stessa passione, che eccitterebbe se sopposta fosse ai nostri sensi. Ora siccome gli oggetti dell' universo agiscono sopra di noi con varie spezie di movimenti, così faceva di mestiere, che i ritmi poetici e musicali comprendessero nella imitazion loro tutta la varietà di movimenti degli oggetti imitati. E la eccellenza della poesia e della musica greca consisteva in ciò appunto, che nessun effetto naturale poteva concepirsi, che non venisse espresso dall' una e dall' altra colla maggior esattezza ora col numero de' tempi sillabici impiegati nel formar un piede, ora colla rapidità o lentez- del movimento impresso alle parole, o al suono, ora coi varj generi di ritmo, di cui potevano far uso, ora finalmente colla successione, e intrecciamenti diverso dei medesimi ritmi secondo la differenza e il numero dei versi, e l' ampiezza e volubilità del periodo. Si voleva per esempio esprimere i movimenti snelli e leggieri, come sono quelli del ballo dei Satiri? I poeti adoperavano il piede tribraco, che costava di tre sillabe brevi, e la misura musicale corrispondeva esattamente a queste. Si doveva rappresentare un qualche oggetto, che agisse con imbarazzo, tardità, o fatica? Ecco

gli

gli ſpondei, e i moloſſi venivano in ajuto del compoſitore, il primo dei quali coſtando di due ſillabe lunghe, e il ſecondo di due lunghe precedute da una breve, moſtravano col loro tardo andamento la lentezza della coſa rappreſentata. S'aveva intenzione di eccittare l'allegrezza, e il giubbilo? Ciò s'otteneva col dattilo, i cui moti ſono d'indole conforme. Per non dilungarmi oltre il biſogno il ritmo preſſo ai greci e latini era come un orologio, che miſurava con tutta la preciſione poſſibile l'andamento fiſico delle paſſioni, e il ſuo carattere individuale n'era talmente fiſſato, che la traſpoſizione d'una ſillaba ſola baſtava per cangiarne gli effetti. Di ciò ne baſti arrecar una pruova. Eſſi facevano uſo più volte nei loro verſi di due piedi il giambo e il trocheo compoſti egualmente d'una ſillaba lunga e d'un'altra breve con queſta differenza però, che il giambo incomincia da una breve, ed il trocheo da una lunga. Ora ſiccome il primo di codeſti piedi ſembra, che ad ogni paſſo raddoppi altrettanto del ſuo vigore quanto ne va ſcemando il ſecondo, così i poeti ſatirici (alla teſta dei quali fa d'uopo metter Archiloco) adoperavano il giambo per guerreggiare coi loro nemici mentrechè gli Autori drammatici all'incontro facevano uſo del trocheo allorchè introducevano a ballar ſulla ſcena i vecchi. Come fece Ariſtofane nella commedia degli Acharnenſi, dove a motivo del

 metro,

metro, che vi si adopera, sembra, che venga mancando di mano in mano il vigore ai vecchi, che ballano nel coro. Secondo gli accennati principj il sistema della prosodia antica, nel quale i nostri ciurmatori grammatici altro non sanno vedere, che un accozzamento insignificante di sillabe, era fra le mani d'Omero, d'Alceo, e di Pindaro il pennello delle Grazie, la fiaccola del Genio, e la cagion effettrice della musicale possanza.

Plutarco n'è così persuaso della verità di questa opinione, che riguarda il cangiamento del ritmo come una delle corruzioni della melodia. *Se noi mettiamo* (egli dice) *a confronto i tempi antichi coi nostri, troveremo, che anticamente v'era una gran varietà di misura, della quale se ne faceva un gran uso, perocchè nella età trascorsa la varietà del piede e del tempo era in grandissimo credito. Noi studiamo presentemente, e ci applichiamo alla varietà dei Modi, gli antichi a quella del Ritmo.* (a) Indi ne ricava poi la cagione, per cui l'arte musicale, che tanta influenza aveva dianzi avuta sulla pubblica educazione, si trovasse allora ridotta a servir di mero insignificante diletto nei teatri.

Dal particolare studio posto da loro nella formazion della poesia e del metro non meno che nella scelta e nel maneggio del ritmo s'arguisce con evidenza la cura, con cui trattarono tutto

ciò,

(a) De Musica.

ciò, che concerne la musica propriamente detta. Noi siamo all' oscuro della natura intrinseca della greca armonia, chechè abbiano voluto dirci in contrario gli scrittori della storia musicale, e i traduttori e commentatori dei greci senza eccettuarne i più recenti ed accreditati. Noi non possiamo a bastanza comprendere cosa fossero i loro generi diatonico, cromatico, ed enarmonico, parole, che la moderna musica prende in significazione affatto diversa da quella, che da essi ci vien tramandata. Non sappiamo con esatezza cosa fossero i Modi, quale il loro uffizio invariabile, e l' accezione comune di siffatto vocabolo presso a loro. Ignoriamo la costruzione e l' uso preciso dei loro strumenti, il numero delle consonanze, che potevano entrar nei loro sistemi, mille altre circostanze in somma, senza le quali riesce impossibile non che difficile il formar un positivo e sicuro giudizio. (*) Ma da un

(*) L' inglese Brovvn nel suo Trattato della forza e unione della musica, e la poesia riflette saggiamente, che l' idea, che noi abbiamo del loro genere enarmonico debbono esser alterate, e false. Imperocchè dicendosi, che le loro corde medie si distinguevano per intervalli di quarti di voce, ossia di quarte parti d' un tuono (con una frapposta mescolanza di due tuoni intieri) si vede, che siffatta divisione oltracchè doveva riuscir sommamente sgradevole all' orecchio, è cotanto difficile a praticarsi, che appena la voce snodatissima e leggierissima di un Eunuco potrebbe dopo

un complesso di ragioni indirette cavate da i fatti si diduce, che i greci mostraron nell' uso che facevano della musica vocale e strumentale la medesima

---

lungo studio coglier per accidente nel segno una qualche volta. Leggansi ancora nello stesso rispettabile Autore le intrinseche differenze tra il loro genere cromatico ed enarmonico paragonati coi nostri. Rispetto a modi siamo egualmente nella oscurità, non trovandosi tra gli antichi e moderni scrittori alcun filo sicuro, che ci serva di guida in cotal labirinto. Alcuni desumono la loro diversità dalla sola differenza, che corre fra i gradi dell' acuto e del grave: altri dall' indole diversa delle cantilene nazionali. Chi sostiene, che il modo significasse lo stesso, che il ritmo: chi ripon la sua essenza in una spezie differente di Diapason: Circa gli strumenti ci è del tutto ignota la maniera con cui collocavano essi le corde, se queste salissero per via di quarti di voce, di semituoni, di tuoni intieri, o con maggiore distanza: e se fossero le loro tibie, o flauti semplici, doppi, obliqui, destri, e sinistri; trovandosi gli Autori discordi a segno, che al medesimo strumento, cui veniva da alcuni assegnato il tuono acuto venga accordato da altri il tuono grave, come alla stessa cantilena s' attribuiscono più volte effetti opposti non che dissimili. Rousseau avverte altresì con ragione (*Essai sur l' origine des langues ch. 18.*) che non conoscendo i greci l' intervallo del tuono minore, nè dando il nome di consonanze se non a quelle, che noi chiamiamo consonanze perfette, e conseguentemente escludendo da questo numero le terze, e le seste, noi non possiamo comprendere qual fosse la loro armonia, nè riconoscer alcuna relazione tra la loro e la nostra. E dopo tale e tanta igno-

ſima profondità di rifleſſione che nelle altre coſe, giacchè ſempre gli vediamo intenti a traſcegliere quelli intervalli fra gli altri, che ſembravan loro più acconci ad eccittar più toſto certa claſſe di affetti in vece d' un' altra. Talchè ogni genere, ogni cantilena ogni modo aveva il ſuo particolar uffizio, che lo diſtingueva. Il diatonico per le gravi e ſemplici materie, il cromatico languido ed effemminato, perchè compoſto di ſemituoni, e di terze minori, era fatto per eſprimere la tenerezza e gli amori. L'enarmonico il più complicato e difficile ſi ſerbava per le ſituazioni più concitate dell'animo. Similmente l' armonia dorica non ilare o ſciolta, non varia o molteplice, ma magnifica bensì, veemente, e ſevera s' adoperava ſingolarmente nella guerra. La frigia e la lidia riputavanſi atte ad iſpirar la mollezza con uffizio conveniente all' indole e coſtumi di quelle nazioni, dalle quali aveano preſo il nome. Ad ognuna delle anzidette cantilene, come ancora alla eolica, ed alla iaſtica, due tuoni collaterali furono aggiunti col progreſſo di tempo l' uno verſo il grave, e l' altro verſo l' acuto, talmente che da cinque divennero quindici cantilene o melodie diverſe.

---

ranza ſi trovano pure degli ſcrittori fra noi, che con groſsi tomi corredati di citazioni pretendono di giudicare dell'antica muſica, e di poſporla alla noſtra! I loro racconti mi ſembrano avere la ſteſſa autorità, che le relazioni del famoſo Ingleſe Valtein Raleing ſul paeſe del *Dorado* nel Perù.

se. (a) Ciascuna di esse era altresì a qualche particolar uffizio destinata colla esclusione d'ogni altro, dal che ne risultava una riunione di cause, una convergenza di linee dirette ad un'unico centro, che veniva a rinforzar la espressione in ragione dei mezzi. Mutavansi anche i modi, ovvero siano arie, o cantilene secondo il senso delle parole, e al cangiamento di queste teneva dietro quello degli strumenti. Il modo dorico, che era il più grave, suonavasi con due tibie destre, il lidio più acuto con due sinistre, e il frigio mezzo tra l'uno e l'altro con due tibie parimenti una destra e l'altra sinistra. Nella poesia lirica modulata a più voci il coro cantava e danzava al suono degli strumenti, e singolarmente delle tibie chiamate coriche dall'uso loro, siccome corauli s'appellavano i suonatori. La loro esattezza arrivava fino a determinar il gener di strumenti, che si conveniva all'età, ed al sesso. Secondo Giulio Polluce gli uomini adoperavano le tibie perfettissime, e secondo Ateneo le perfette, e più che perfette. V'erano le tibie verginali, le puerili, e le virili, e siccome varie erano le spezie di esse, così le più brevi servivano pe' i fanciulli, e per le fanciulle, le più longhe si destinavano agli uomini, e le medie erano verosimilmente serbate per le donne. (b) Dal

(a) Martini storia della musica tom. 3. 431.
(b) Veggasi il Trattato de *Tibiis Veterum* di Gasparo Bartolino.

Dal piccol ſaggio, ch'io non ho fatto ſe non brevemente abbozzare, e che meriterebbe forſe di eſſer trattato con maggior eſtenſione, ſi comprende facilmente quanto ſia rimaſta addietro l'avvedutezza dei Moderni. Checchè dicano in contrario i fanatici ammiratori della noſtra muſica e della noſtra poeſia, biſogna pur confeſſare, che noi non abbiamo ſaputo mettere un rapporto a baſtanza confaccente ed intrinſeco fra queſte due facoltà. E primieramente per una generale inavvedutezza, le cui cagioni biſogna ripetere dalla natura dei ſecoli, ove nacque l'una e l'altra di queſte arti, abbiamo eſcluſi dal genere muſicale quaſi tutte le diverſe, e molteplici ſpezie della poeſia. Noi non contiamo in queſta claſſe che le ſole cantate, qualche canzonetta, e il melodramma. Il madrigale, che prima era in uſo nelle muſiche di Camera, giace oggidì inoperoſo fra le raccolte dei Rimatori. Il ſonetto, la canzon petrarcheſca, la pindarica, l'anacreontica, l'elegia, la ſatira, l'ode, l'epigramma, l'idilio, l'egloga, la ſeſtina, gli ſciolti, le terze rime, l'ottava rima, la paſtorale, la commedia, la tragedia, e ſopra tutto il poema epico, capo d'opera dell'umano ingegno, vengono trattati da noi come generi puramente poetici, che mai non debbono accoppiarſi alla muſica. Quindi non è da maravigliarſi, che ridotta queſt'arte a trattar pochiſſimi generi non abbia acquiſtata nè la perfezione, nè la varietà di quel-

la

là degli antichi, presso a' quali non mai disgiugnendosi l' una dall' altra, i confini della musica erano gli stessi, che quelli della poesia. I nostri Compositori si trovereøbbono fortemente imbarazzati se fossero costretti a metter sotto le note il più bel sonetto del Petrarca, o del Casa, o il più magnifico squarcio dell' Ariosto, e del Dante: nè sapprebbero qual modulazione applicare al genere epico, ovvero al pindarico; laddove i greci sapevano a meraviglia adattare a ciascuna spezie la sua particolar melodìa. E diversamente cantavansi i poemi d'Omero e di Esiodo che gl' idilj di Teocrito, o di Bione: altra era la composizion musicale fatta sull' elegie di Callimaco, e di Mimnermo, altra quella sulle Odi d' Alceo e di Saffo: differente il canto dei ditirambi da quello dei giambi di Archiloco, la musica de' Nomi da quella di teatro e così via discorrendo.

In secondo luogo: nella parte, che veramente ci resta, siamo ben lontani dal poter venir a paragone con esso loro. Imperocchè consistendo senza controversia ogni regolata armonia nella combinazione del tuono, e del tempo, la poesia musicale degli antichi era uguale alla nostra nel primo, e superiore assai nel secondo. Uguale nel regolamento del tuono, perchè la stessa cura aveano essi che noi nella opportuna collocazion degli accenti sulle parole, dalla quale nasceva in gran parte il numero, e la cadenza delle lor poesie.

ſie. (*) Superiore nella eſattezza del tempo, perchè venendo aſſegnato a ciaſcuna ſillaba poetica il ſuo valore intrinſeco o di breve o di lunga, e tardandoſi nel pronunziare la lunga un tempo duplo di quello, che ſi tardava nel pronunziare la breve, ne veniva in conſeguenza, che la miſura muſicale foſſe regolata perfettamente dalla proſodia, così che il muſico per batter con preciſione il tempo non doveva far altro, che ſeguitar alla cieca il poeta. La qual coſa non s' oſſerva da noi, poichè ignorandoſi nella noſtra poeſia la quantità ſillabica, e badando per la formazione del verſo al ſolo numero di eſſe ſillabe, la miſura muſicale fa tutto da ſe, e poche volte va d' accordo colla poeſia. Per eſem-

(*) Alcuni celebri Autori ſono di contraria opinione, affermando; che la poeſia greca e latina ſi fondaſſero ſoltanto nella miſura del tempo, o ciò, che è lo ſteſſo, nella riſpettiva quantità delle ſillabe, ſenza badare alla poſizione degli accenti. Ma il vero ſi è, che i greci, e i latini facevano uſo dell' uno, e dell' altro, come appariſce, oltre mille altre ragioni, da queſto deciſivo paſſo di Cicerone nel terzo dell' Oratore: *Si rudis, & impolita putanda eſt illa ſine intervallis loquacitas perennis & profluens, quid eſt aliud cauſa cur repudietur niſi quod hominum aures, & vocem natura modulatur ipſa? Quod fieri, niſi ineſt numerus in voce, non poteſt. Numerus autem in continuatione nullus eſt. Diſtinctio æqualium, & ſæpe variorum intervallorum percuſſio numerum conficit, quem in cadentibus guttis, quòd intervallis diſtinguuntur, notare poſſumus in amne præcipitante non poſſumus.*

esempio se si dovesse metter in musica questo verso di Virgilio

Dulces exuviæ dum fata, Deusque sinebant.

e quest' altro d' Annibal Caro, che gli serve di traduzione

Spoglie mentre al Ciel pacque amate e care.

egli è chiaro, che al Maestro resterebbe pochissimo da fare nel primo, poichè trovando di già misurata ogni sillaba non doveva far altro che impiegar quattro tempi nella parola *dulces* composta di due lunghe, due nell' *ex*, un solo nell' *u*, un altro nel *vi*, e così per tutto il verso di mano in mano, al fine del quale si troverebbe esattamente aver corrisposto al pensier del poeta. Tutto ciò, che il musico poteva metter del suo era il movimento più veloce o più tardo: sebbene anch' esso veniva indicato dal poeta o col senso delle parole esprimenti lentezza e velocità, oppure col vario intrecciamento dei ritmi, i quali guidavano la misura. Non così accade nell' italiano, poichè non sapendo se la sillaba *spo* sia più lunga o più breve della sillaba *gli* o della sillaba *e*, non sa precisamente se alla prima corrispondano più o meno tempi che alla seconda, e alla terza. Si vede non per tanto costretto ad abbandonare la poesia per badare al valor delle note musicali, le quali non avendo nella collocazion loro altro regolatore fisso, che il solo arbitrio del musico, formano di per se un ritmo musicale distinto per lo più dal

poe-

poetico, e non poche volte contrario. Lo che si vede da ciò, che sovente la stessa composizion musicale produce il medesimo effetto applicata a parole di sentimento intieramente diverso, siccome notarono alcuni nel famoso monologo di Armida di Giambattista Lulli, e nello *stabat mater* del Pergolesi.

Quindi è, che in vece di formar, come si dovrebbe, un unico e solo linguaggio, in vece di concorrere unitamente al medesimo effetto, che è quello di risvegliar nell' animo una cotal sensazione o imagine, nascono all' opposto due linguaggi diversi quello, cioè del poeta, e quello del musico, ciascuno dei quali cercando vestirsi di bellezze sue proprie e independenti dall' altro ha posto quel rilevante divario, che pur sussiste nei nostri moderni sistemi ad onta degli sforzi di tanti uomini illustri, che vi si sono affaticati per levarlo di mezzo. E ciò, che si dice della poesia rispetto alla musica, si dice ancora della musica strumentale rispetto alla vocale, cioè che vicendevolmente si nuocono per voler ciascuna primeggiare da se, sottraendosi dalla dipendenza della sua compagna.

So, che i fautori della moderna musica, alla testa de' quali fa d' uopo metter il Signor Don Saverio Mattei napoletano (nome caro alle lettere ed alla sua patria) (a) mostrano di far poco con-

(a) Dissertazione sulla poesia degli Ebrei, e dei Greci c. 9. n. 6.

to del vantaggio, che avevano gli antichi nel regolamento del tempo, quasi che simili finezze non siano necessarie atteso l'attuale sistema della lingua e della poesia italiana. Ma parlando in tal guisa qual idea si formano essi della imitazion poetica e musicale? Ignorano forse, che queste non producono il loro effetto se non inquanto rappresentano simultaneamente all'anima una medesima sensazione o immagine? Che dove la misura non s' accorda esattamente colle parole queste dicono una cosa allorchè la frase musicale ne esprime un altra, e che un medesimo oggetto rappresentato sotto due aspetti differenti altro non fa che dividere l' attenzione dello spirito senza fissarla? Non s' accorgono essi, che dove la lingua non ha una prosodia regolare e stabile, la misura musicale debbe anche partecipare di siffatta irregolarità? Che mal si può accordare il valor delle note, ove le sillabe prive siano di quantià determinata? Che il movimento ed il tempo mancheranno della dovuta precisione se vogliono tener dietro alle parole? Che al più solo potranno averla nei concerti puramente strumentali, cioè nel genere meno perfetto della musica, siccome quello, cui manca il principal fonte della energia, che consiste nella espressione di qualche individuale concetto dell' animo? Che a motivo di cotal incertezza il musico si vede sovente costretto a cangiar di misura, principalmente nel recitativo dove gl' intervalli della voce

essen-

essendo meno marcati, e conseguentemente più veloce la pronunzia, le note non possono seguitar l'ordine delle sillabe? E che nelle arie stesse dove il riposo della voce sulle rispettive vocali è più durevole, e più facilmente possono accomodarsi le note, troppo è grande tuttavia l'incertezza del compositore nel numero delle note, che a ciascuna sillaba dee corrispondere, e nei tempi, che debbono impiegarsi nel profferirle? Però la mancanza di prosodia esatta è un vero e positivo difetto nelle nostre lingue, il quale per l'influenza, che ha nella musica spiega altresì sufficientemente le cagioni della sua diversità rispetto all'antica.

Non mancano di quelli, i quali stimano la nostra a bastanza ricompensata colla invenzione di comporre a più parti, e col ripulimento e perfezione, cui portata abbiamo l'armonia. Senza decidere se cotesta invenzione sia propria dei secoli moderni, e del tutto sconosciuta agli antichi (questione oziosa, intorno alla quale non potremo assicurarci giammai, non ostanti i molti e celebri Autori, che l'hanno trattata) egli è chiaro, che la sua utilità almeno per la musica teatrale è tanto problematica che poco o niun motivo abbiamo d'insuperbircene. Questa proposizione è tanto conforme alla esperienza, che Vincenzo Galilei, Giulio Caccini, e Jacopo Corsi, allorchè vollero inventare la vera musica drammatico-lirica, non trovarono a perfezionare la melodia mezzo più spedito di quel-

lo di sbandirne e screditarne il contrappunto allora regnante. (*) Se non è concepibile in qual guisa le voci diverse e gli strumenti cantassero tutti all' unissono nei cori degli Antichi, più difficile è ancora l' immaginarsi come la moltiplicità e varietà degli accordi, che richiede il contrappunto, possa produrre una determinata e individuale passione. Conciosiachè ad eccitar questa fa di mestieri una serie di movimenti tutti dal principio sino alla fine conformi all' indole di essa, lenti, per esempio, ove si vorrà esprimere la maninconia, più spediti, dove si tratti dell' allegrezza, velocissimi poi ove della iracondia, e così delle altre affezioni del' animo in guisa tale, che se fra loro si mischiano movimenti di diversa natura, non è possibile ottenere il desiderato intento, sendochè l' azione dell' uno viene scambievolmente distrutta dall' azione contraria dell' altro. Ora delle quat-

(*) Le opinioni del Galileo, e del Caccini sono state da me indicate nel capitolo quinto del Tomo primo, dove si trattò più diffusamente degli abusi del contrappunto. A cotali autorità aggiugnerò quella del Corsi, il quale chiama siffatta invenzione *quella spezie di musica tanto biasimata dai filosofi, e in particolare da Aristotile nell' ottavo delle politiche, appellandola artifiziosa, e non valevole ad altro che a venire in contrasto con gli emoli suoi, nè essere da uomo libero non avendo forza di mutare l' animo altrui a questo e a quel costume.* Discorso a Giulio Caccini sopra la musica antica, e il parlar bene inserito nelle Opere di Giambattista Doni. T. 2.

quattro parti principali, che costituiscono la nostra armonia equitemporanea, cioè il Basso, il Tenore, il Contralto, e il Soprano, il Basso, che è l' estremo più grave, e per conseguenza quello, che procede con moti più lenti, si congiugne nella stessa cantilena col Soprano, che è l' estremo più acuto, e che procede con movimenti più celeri: dalla qual congiunzione risulta una mischia, una opposizione di forze, che distruggono l'animo dell' uditore in parti contrarie senza fissarla ad un movimento determinato.

Quanto si dice della moltiplicità delle parti si dice altresì della scelta degli intervalli, che sono in uso nella nostra armonìa. Si riducono questi (parlando de' semplici, onde si formano poi i composti) all' ottava, le due settime, le due seste maggiore e minore, la quinta, la quarta, le due terze maggiore e minore, la seconda, il tuono, e il semituono. La natura intrinseca di essi intervalli, e sopra tutto di quelli, ch' entrano ordinariamente nell' armonia, vale a dire, l' ottava, la quinta, la quarta, le seste, e le terze, n' è, e ne debbe essere affatto diversa, poichè la modificazione del suono, che risulta da ciascuno, e conseguentemente l' azione fisica indi prodotta è proporzionale alla sua estensione, gravità, e acutezza, le quali essendo rispettive in ciascun intervallo, differente altresì esser debbe l' effetto individuale, che ne vien generato. Ciò è tanto vero, che se in una can-

tilena fa il musico valere piuttosto una quinta, per esempio, che una terza, il risultato del suono e dell'effetto sarà, conforme al tuono della quinta, e non della terza. Posto questo principio incontrastabile, facciasi la supposizione, che il Compositore debba esprimere un sentimento di allegrezza, e che gli intervalli più a proposito per rappresentare siffatto sentimento siano le due terze. Egli è chiaro in tal caso, che la base fondamentale della modulazione dovrà principalmente raggirarsi intorno alle terze, che il movimento dovrà colla sua velocità aumentarne l'effetto, e che fra tutte le voci dovrà sceglierfi quella del soprano come la più agile, e in conseguenza la più atta a significar l'allegrezza. Mentre la cantilena non si modulerà che ad una sola voce, le cose tutte anderanno a dovere, ma modulandosi secondo le leggi dell'armonia equitemporanea, necessariamente avverrà, che le parti del Tenore, del Contralto, e del Basso procedano simultaneamente per gli altri intervalli mentre il soprano corre successivamente per quelli delle terze, i quali essendo d' indole diversa dagli altri, e operando anch' essi secondo la propria disposizione, o rintuzzeranno la forza del tuono dominante, o faran nascere una cotal distrazione fra la voce principale e le aggiunte, che non potrà mai generarsi il dovuto effetto, per cui voglionsi, come abbiam veduto, movimenti omogenei. Non si niega, che da siffatto contrasto non

possa

possa per opera d' un valente compositore cagionarsi talvolta una combinazione dei suoni, che diletti l' udito per la sua vaghezza ed artifizio, ma egli è indubitabile, che sissato artifizio non è atto ad eccitar le passioni, e che l' intrinseca ripugnanza, che regna nel sistema della nostra armonia (ripugnanza nata dal comprendere insieme più spezie contrarie di movimento) le toglierà sempre mai il diritto di gareggiar colla greca, nella quale siccome non trovavansi le squisitezze armoniche della moderna, così non si trovavan nemmeno le sue contraddizioni; il tutto era anzi al scopo maravigliosamente diretto. (*)

Ricercata filosoficamente l' intima differenza,

(*) Tartini, le cui traccie mi sono fatto un pregio di seguitare in qualcuno degli accennati argomenti, fa una osservazione degna di essere rilevata. Questa è, che in oggi la musica non è che l' arte insignificante di combinare i suoni, altro non restandole che la sua parte materiale abbandonata dallo spirito, che l' animava altre volte. Avendo tralasciate quelle regole, che dirigevano la sua azione verso un punto solo, ella non s' esercita se non intorno a cose generali; cosiche se per accidente risveglia in noi un principio di commozione verso un tal affetto, questa è universale, e indeterminata senza progresso o determinazione specifica. Dalche avviene, che rare volte produca intieramente l' effetto di commuovere, il quale non s' ottiene con una tendenza vaga e generica, ma bensì colla espressione del particolare. Trattato di musica p. 145.

che corre tra il nostro sistema musicale e quello degli antichi, e indicati in generale gli inconvenienti annessi alla nostra armonia; pare, che la serie di ragioni addotte fin quì bastar dovesse a pienamente confermare il mio assunto. Ma siccome nel numero dei lettori haccene ancora di quelli, che facendo professione di vivere eternamente attaccati ai pregiudizj della lor nazione e del loro secolo, come le cariatidi al piedistallo delle statue, m'accuseranno di troppa baldanza per aver osato chiamar in giudizio la moderna musica; così a costoro incapaci di sentir per se stessi la forza d'una pruova, o la squisitezza d'un raporto fa d'uopo venir avanti coll'autorità spezie di argomento, che l'inerzia adotta volentieri perchè la dispensa dal ragionare, e che il pregiudizio accarezza talvolta a fine di nasconder colla stima, che mostra verso le opinioni d'un solo, il disprezzo, che ha per la capacità di tutti gli altri. Sentano essi adunque parlare due Scrittori cogniti alla Europa non che alla Italia per la loro perizia nelle scienze musicali, e che non possono venire accagionati di giudicare senza cognizione di causa. Il primo è il celebre Padre Martini, il quale sembra avere epilogato nel testo seguente quanto da me è stato detto finora intorno alle due musiche. *La loro Musica* (parla dei greci) *era finalmente e precipuamente diretta a muover gli affetti dell'animo, dove la nostra ha per iscopo principalmente l'allet-*

tare e pascere il senso, e a trarre in ammirazione gli ascoltanti mercè la finezza dell' arte praticata in tutte le sue parti. Che se qualche rara volta giugne la nostra musica a muovere qualcuno degli effetti, per esser caso raro, ci fa conoscere, che ella intrinsecamente, e di sua natura non possiede codesta attività. (a) Il secondo è il famoso Marcello, che nella prefazione alla sua Parafrasi musicale sopra i primi venticinque salmi parlando di tutte quelle cose, che nella musica greca concorrevano ad eccitar le passioni, si spiega in tal guisa. *Ma quanto poi siano queste in oggi tolte a noi da nuovo costume, o trascuratone l' uso di esse, egli è ben facile da comprendersi dal non udirsi che appena o di rado da canti nostri, benchè da varj consonanze copirsi, e di varj movimenti e leggiadri produrre nell' animo nostro qualche menoma parte di quelli antichi tanto ammirabili effetti, i quali a chiunque odali raccontare sembrar convengono più tosto favole che veri.* (b)

CAPI-

(a) Storia della musica Tom. 3. p. 439.
(b) Estro poetico-armonico Tom. 1. p. 4.

CAPITOLO SECONDO.

Cause particolari della decadenza attuale dell' Opera. Prima Causa. Mancanza di filosofia nei Compositori. Difetti nella composizione. Eccezioni individuali di questa regola.

GL' inconvenienti anneſſi al noſtro ſiſtema muſicale non impedirono ai compoſitori il creare delle bellezze parziali, e il condurre ciaſcuno dei rami al grado di perfezione, ond' era capace. Se l' odierna muſica non ha più per iſcopo quel fine morale, cui la conducevano i greci, e ſe le parti tutte, che a formar il melodramma concorrono, non hanno fra noi quella relazione e congegnamento totale, che fra loro avean meſſi la lunga uſanza di molti ſecoli, e lo ſcambievol rapporto aiutato dalla legislazione; può quella, non oſtante, adattarſi mirabilmente all' oggetto, che ſi propone, ch' è di luſingar il ſenſo con vaghe e brillanti modulazioni, e poſſono queſte ridurſi ad una certa unità, la quale ſe non appaga del tutto la ſevera ragione, baſta nullameno per ſedurre l' immaginazione con una illuſione aggradevole. Alcuni compoſitori italiani, e non pochi ancora fra i moderni ...ti hanno fatto vedere in pratica ciò, che la filoſofia pronunziava da lungo tempo come certiſſimo.

mo, cioè che le modificazioni del Bello sono assai varie, che i fonti del diletto nelle belle lettere e nelle arti non furono dagli antichi pienamente esauriti, che la barbarie dei nostri metodi era capace di dirozzarsi fino ad un certo punto e ringentilirsi, e che da un sistema diverso da quello dei greci potevan gli sforzi del Genio far iscaturire nuove sorgenti di vero, d'intimo, e di non mai sentito piacere. Così dallo stato svantaggioso, in cui si trovava la musica in certi secoli, e dall' ignorar la maniera d'applicarla alla poesia nacque la tragedia recitabile, preferibile a molti riguardi alla cantata; così dalla perdita dell'antica prosodia nacque la rima, che sì maraviglioso diletto ci porge ne' poemi dell' Ariosto, del Camoens, e del Tasso, come nei versi di Boelean, di Pope, di Garcilaso, e di Racine; così dalla strana confusion di più voci nelle musiche ecclesiastiche vennero le sublimi composizioni del Palestrina, del Carissimi, del Marcello, e del Hendel; così finalmente dalle rozze rappresentazioni fatte nel Pra della Valle, ovvero in Firenze nel Calen di Maggio sorsero in seguito gli spettacoli fino a farci sentire le maraviglie d'un Vinci, d'un Pergolesi, d'un Jumella, e d'un Metastasio.

Ad altre cagioni oltre le accennate fa di mestieri non per tanto appigliarsi volendo esporre i motivi della dicadenza attuale dell' Opera italiana. Se non si può legitimamente pretendere che i

ecm-

compoſitore, il muſico, il poeta, ed il ballerino diano alle riſpettive lor facoltà la forma ſteſſa, che avevano venti ſecoli a dietro, ſi può bensì con ragione eſiger da eſſi, che non isformino quella, di cui lo ſtato loro preſente le rende capaci. Colpa è di loro lo ſconcerto e diſunione, che regna nel tutto, e gl'infiniti abuſi, che hanno preſo piede in ciaſcuno di queſti rami in particolare. Colpa è di loro la mancanza d' illuſione e di veroſimile, che vi traſpariſce, e che rende ſconneſſa, grotteſca, e ridicola la più bella invenzione dell'umano ſpirito. Nè giuſto ſarebbe incolpare le arti pe' i difetti degli artefici. Perlochè avendo io diviſato di far conoſcere ne' ſeguenti capitoli quanto queſti abbiano contribuito alla totale rovina del melodramma, e incominciando preſentemente dalla compoſizione, io dico, che il primo e capitale difetto dell'odierna muſica teatrale è quello di eſſere poco filoſofica e troppo raffinata, proponendoſi ſolamente per fine di grattare l'orecchio, e non di muovere il cuore, come dovrebbe eſſere il ſuo principale ed unico uffizio. E non altrimenti avverrà finchè ſi tralaſci l' imitazione della natura, il vero, il grande, il patetico, il ſemplice per correr dietro alle bambocciate, alle caricature, e a' falſi ornamenti. Si lodano bensì da i maeſtri dozzinali, ma non ſi ſtudiano, non s' imitano le opere dei ſommi compoſitori della traſcorſa età; ciaſcuno vuol eſſer originale da

ſe,

se, ed aprirsi delle vie novelle, le quali non trovandosi se non se nella ricerca della natura, ch'essi non conoscono, e nella profonda meditazione, di cui sono incapaci; la loro invenzione ad altro non si riduce che ad uno stile capriccioso, ad un falso raffinamento, che lusinga la loro vanità, e che rovina intieramente la musica.

Per vedere se la mia proposizione sia o no esagerata, esaminiamo un poco in pratica il metodo, che s'osserva comunemente nel cantar un' aria. Appena l' attore, o l' attrice hanno finito il recitativo, che gli stromenti cominciano una suonata o preludio chiamato ritornello. L'oggetto di questa piccola sinfonia è di ragguagliar gli uditori agguisa di proemio o preambulo del sentimento generale, che dee regnare nell' aria. Cessano gli stromenti, e la voce dell' attore prende a cantare solo e senz' accompagnamento la prima parte dell' aria dividendola e smembrandola ne' suoi periodi. Sia l' aria per esempio questa

Vedrai col tuo periglio
Di questo acciaro il lampo,
Come baleni in campo
Sul ciglio al donator. (*) S' in-

(*) Ho recato in pruova l' aria stessa, che s' arreca dal Signor Saverio Mattei nella dissertazione sulla filosofia della musica; poichè, volendo addurre un qualche esempio dell' odierno abuso, era indifferente per me e per gli altri l' addurre piuttosto questo che un' altro. Del resto osserverà il lettore, che la mia maniera d' esami-

S' incomincia ripetendo tre volte le parola *vedrai*, due l' *acciaro*, si spendono due minuti nel gorgheggiar su quel *lampo*, si replicano due volte *come come*, *sul ciglio sul ciglio*, si ripigliano i due primi versetti

Vedrai col tuo periglio
Di questo acciaro il lampo.

colle stesso tritume di note, e si seguita per gli altri due spendendo qualche minuto su quel bellissimo *baleni*. Crederemo, che sia finita? Non per certo. Fa pausa il cantore, e gli stromenti riempiono l' intervallo, replicando col suono i medesimi sentimenti del canto. E come se l' uditore non gli avesse intesi a bastanza, o si parlasse il linguaggio degli Ottentoti, di cui la musica ne fosse il dizionario, bisogna, che l' attore giel' inculchi di nuovo ripigliando coll' ordin medesimo le parole. Però si tornano a replicare per molte volte quel *vedrai*, quel *baleno* e quel *lampo* scorrendo or sù or giù per le note con gorgheggi velocissimi e con mille semicrome. Arriva finalmente la cadenza, quella interminabile cadenza, sulla quale fa d' uopo attendere mezz' ora prima che il cantante esca fuori dall' *a* del *donator*, che è la sua voca-

---

nar quest' aria è ben diversa da quella del Sig. Mattei, il quale, appagandosi delle prime idee che gli si sono presentate allo spirito, va senz' analisi e senza disegno toccando quà e là difetti e cose staccate.

vocale favorita. Ceſſa il canto, ma per queſto ſiam fuori d'impaccio? Oibò. La muſica ſtrumentale ricomincia di per ſe a fine di dare tutta la varietà di eſpreſſione, ond'è ſuſcettibile il ſentimento, finchè termina la prima parte. E la ſeconda? Oh queſta poi ha la medeſima diſgrazia che i cadetti delle famiglie illuſtri, ai quali tocca languire in riſtrettezza di fortune mentre che il fratello maggiore vive fra il luſſo e l'opulenza. Il ſuo deſtino è di eſſere rapidamente sbrigata con quattro note ſenza l'analiſi, diviſione, o repetizione dei periodi, che ſi fa nella prima, ſe non in quanto fra le pauſe della voce l'orcheſtra porge di quando in quando aiuto al cantante. Se il lettore mi domanda la ragione di cotal diverſità, io confeſſo di non ſaperla. Che che ne ſia di ciò, ſiamo almeno pervenuti alla meta del noſtro viaggio? Chi così credeſſe viverebbe in inganno. Queſto non è che il primo oſtello, dove ſi rinfrancano i cavalli per ripigliare valoroſamente la corſa. Il ritornello, il cantore, e la prima parte dell' aria incominciano di nuovo, e ſi replica due volte lo ſteſſo andirivieni collo ſteſſo apparato di note e di gorgheggi.

So beniſſimo, che queſto metodo ha i ſuoi vantaggi: ſo che vuolſi nella muſica qualche ripetizione per iſcolpir maggiormente nell'animo i ſentimenti del canto, i quali non eſſendo bene inteſi nè ben rimarcati non farebbero colpo: ſo che

il ritornello s' introduce a fine di ridestare la troppo languida attenzione degli uditori, e di dar luogo di prender lena al cantore stanco del lungo viaggio del recitativo: so che il desiderio di sviluppare tutte le squisitezze dell' armonia variando in mille guise un sentimento è il fondamento musicale di quel tanto apparato di note, che si vede nelle composizioni; ma so parimenti che questo metodo è divenuto per la poca istruzione e per l' imperizia dei compositori la sorgente di mille spropositi. Tentiamo di esaminarli partitamente con quella imparzialità, che si conviene ad un filosofo, il quale non iscrive mosso dall' odio o da connivenza per chicchesia, ma per solo amore del vero. E guardiamoci bene di non avvanzar cosa, che appoggiata non venga sulle eterne e generiche idee di quel Bello ideale, innanzi a cui spariscono i pregiudizj, come le nebbie dardeggiate dai raggi del Sole.

E incominciando dall' uso, che si fa generalmente della musica strumentale, pare a me, che la perfezione, alla quale si è voluto condurre dai moderni da mezzo secolo in quà abbia contribuito non poco alla rovina della espressione nel melodramma. Ne' tempi felici dei Leo, dei Pergolesi, e dei Vinci l' attenzione di que' sommi maestri era unicamente rivolta a far valere il canto e la poesia, e non gli stromenti, avvisandosi con gran giudizio, che, questi altro non essendo che una spe-

zie

zie di commento fatto sulle parole, era una stoltezza da non sopportarsi che primeggiassero essi sulla voce e sul sentimento, come non potrebbe non tacciarsi d'ignoranza un grammatico, che dasse maggior pregio alle illustrazioni di Servio o de la Cerda sulla Eneide di Virgilio che non al testo istesso del divino poeta. Tutta l'energia della musica era riposta allora nella espressione delle parole, e l'orchestra non faceva, che accompagnarle sobriamente e sotto voce per il comune. Siffatta semplicità non piacque lungo tempo al Pubblico incostante, nè ai capricciosi maestri. S'accrebbe il numero e la qualità degli strumenti, gli accompagnamenti divennero poco a poco più ricchi, l'orchestra acquistò maggior forza e vigore fra le mani principalmente del Buranello, dell' Hass, e del Jumelli, i quali seppero, non ostante, conservarla senza dar negli eccessi, stimando, che la musica strumentale esser dovesse per la poesia (*) ciò che per un disegno ben ideato la vivacità del colorito, o il contrasto animato de' lumi, e delle ombre per le figure. Dal Jumella in quà questa parte del melodramma ha ricevuto degli accrescimenti, che oltrepassano ogni credenza. Si è multiplicato all'eccesso il numero dei violini, si è dato luogo nella orchestra a gli strumenti più romorosi, e ciò ch'è peggio, senza osservare colla dovuta accuratezza il rapporto fra loro e colla na-

 tura

(*) Gluck nella Prefazione alla musica dell'Alceste.

ura dell' oggetto, che debbono rappresentare. I tamburi, i timbali, i fagotti, i corni di caccia, tutto è ivi raccolto a far dello strepito. Si direbbe, che qualcheduna delle arie, che si sentono accompagnate in simil guisa fosse un azzuffamento di due eserciti nemici in un campo di battaglia.

Tra il fracasso dell' armonia, tra i tanti suoni accavallati l' uno sopra l' altro, tra i milioni di note, che richieggono il numero e la varietà delle parti, qual è il cantore, la cui voce possa spiccare? Qual è la poesia, che non rimanga affastellata ed ingombera? Molto più dacchè un altro vizio non minore di questo è venuto di mano in mano prendendo piede, cioè la spessezza delle note. Negli antichi spartiti erano grandi, e largheggiavano assai negli spazj, onde aperti riuscivano i suoni, vigorosi, e destinti. Al presente sono esse così minute che non hanno luogo a fare una impressione durevole, ne' servono ad altro che a snervare, a così dire, la forza del suono spezzandolo in parti troppo deboli perchè troppo leccate; nella stessa guisa, che l' eccedente uso dei diminutivi nello stile rende molle di soperchio e stemperata la poesia. (*) Inoltre, succedendosi così affollate e con tanta rapidità, affogano la voce del cantore in ma-

(*) Oggidì può dirsi dello stile, che regna nella musica, ciò che Seneca diceva dello stile di Mecenate: *launed suam corrupit orationis portentosissime delitiis*.

in maniera, che poco o nulla si sente dagli uditori. Ed ecco che in vece di andar insieme la musica vocale e la strumentale, in vece, che la strumentale serva di appoggio alla vocale, come richiederebbon l'ordine e la natura, quella al contrario confonde questa, potendosi dire a ragione, che sono gli strumenti che cantano, non già il cantore. Ognun vede da se quanto nuoca cotal difetto alla illusione dello Spettatore; imperocchè altro egli non sentendo che il romore degli stromenti, nè sapendo a quali parole, a quai sentimenti si riferisca tutta quella armonia, la serie di sensazioni, che si svegliano in lui, diviene inutile, perchè priva d'oggetto. Allora non trova più verosimiglianza o interesse nell'Opera di quello, che troverebbe in un semplice concerto. E allora ci va egregiamente il *suonata, che vuoi tu?* del Fontenelle.

Non è difficile rintracciarne i motivi di codesto progressivo accrescimento della musica strumentale. L'arte del suono è stata coltivata dipersè in Italia e in Germania da uomini eccellenri, che hanno saputo ritrovar in essa bellezze inusitate, e novelle modificazioni di gusto. Alla soavità e dilicatezza, che spiccano nelle composizioni italiane, si è saputo innestare la novità de' passaggi, e lo stile agiato e corrente, che proprio sembra di alcune scuole tedesche, fra le quali campeggia quella del celebre Giovanni Stamitz, boemo di nazione,

 scrit-

ſcrittore fecondo e rapido di fantaſia inventrice, di prontiſſimo ingegno, e che tra i ſuonatori ottiene il medeſimo luogo che Rubens tra i pittori. Queſte bellezze parziali, alloppiando in particolar modo gli orecchi dell' uditore, hanno fatto sì ch' ei cerca di guſtarle ſeparatamente dalle altre, e che non ritrova nella melodia vocale un compiuto diletto ſe non gli perviene ai ſenſi accompagnata dal colorito forte degli ſtrumenti. Il quale riſleſſo fa più d' ogni altra coſa vedere quanto l' uſo e il coſtume poſſano modificare le facoltà interne dell' uomo fino a creare in lui dei guſti fattizj oppoſti o diverſi da quelli, che ſono più conformi alla Natura. Imperocchè egli è certo, che fra l' imitazione, che ſi propone la muſica vocale, e quella, ch' è propria della ſtrumentale, la prima è più fedele, più circoſtanziata, e più immediata che non è la ſeconda, dove la diſtanza tra la maniera d' imitare e l' oggetto imitato è aſſai grande a motivo di non imitarviſi le coſe ſe non ſe in maniera troppo vaga e generica. Di modo che non ſi diſcenerebbe punto l' individuale argomento, che gli ſtrumenti prendono a dipignere, ſe le parole non veniſſero in aiuto del ſuonatore facendone la dovuta applicazione dei ſuoni a qualche caſo particolare, indicandone le circoſtanze, e i principali lineamenti additandone. Se ſi doveſſe rappreſentare ſulla ſcena lirica quello ſquarcio mirabile della Eneide, allorchè Didone ſi vuol ucci-

dere

dere di propria mano col ferro lasciatole in dono dal traditore Enea, (*) il compositore non potrebbe significare l'attuale situazione di quell'anima lacerata se non se con un mormorio cupo ed agitato delle corde più basse, col suono piagnente degli stromenti da fiato, con modulazioni rapide, veloci, e precipitate, le quali, imitando i fenomeni, che accompagnano la terribile maestà della natura nelle tempeste, o negli sconvolgimenti dell' Occeano, facciano per comparazione comprendere il morale scompiglio, in cui si trova là disperata Didone

. . . magnoque irarum fluctuat æstu.

Ma siffatti colori non convengono a quel quadro soltanto. Qualunque eroe, qualunque eroina si trovi nello stesso caso verrà dagli stromenti dipinta nella guisa medesima. Que' trati principali, que' contorni decisivi, che caratterizzano le figure, rimangono affatto indistinti. E le circostanze particolari, che danno sì gran mossa e vivacità alla eloquenza di Virgilio, come sarebbe a dire, le strane vicende per le quali è pervenuto quel ferro da i campi di Troia fino ai lidi di Cartago, il diverso fine, cui serbavalo Enea, lo sfortunato e miserabil uso che ne fa Didone, l' eccesso di passione, che la guida a troncare sì lagrimevol-

(*) *. . . ensemque recludit*
Dardanium, non hos quæsitum munus in usus.

mente i suoi giorni, l'avvenenza, le grazie, e le altre ragguardevoli doti, che degna rendevano la bella regina d'assai più lieto destino, i benefizj renduti da essa al principe troiano, e l'ingratitudine imperdonabile di costui verso una principessa cotanto amabile; mille altri aggiunti in somma, che feriscono, a così dire, il cuore a colpi raddoppiati, e dall'aggregato de' quali risulta poi nello spirito quella sensazione complessa, che ci intenerisce, e ci attacca agli oggetti imitati; tutto ciò, io dico, è intieramente perduto per gli strumenti. E questa è la cagione altresì, per cui le suonate, le sinfonie, i concerti, e gli altri rami di musica strumentale di rado, o non mai svegliano in noi quel vivo interesse, che sogliono destare il canto e la poesia, le quali esprimendo una qualche passione determinata, che si contempla dall'anima in tutti i suoi aspetti, eccita in noi altrettanti motivi di attaccamento verso l'oggetto di essa quante sono le individuali circostanze, che vi si scorgono.

Metastasio (chi lo crederebbe?) il gran Metastasio ha colle sue liriche bellezze contribuito a propagare il medesimo difetto. Le molte comparazioni, che arricchiscono le sue arie, e che tante e sì leggiadre pitture contengono degli oggetti fisici della natura, hanno per necessità dovuto aprire un vastissimo campo all'uso, varietà, e forza degli strumenti. Il suo spirito dotato, a così dire, di un

tatto

tatto squisitissimo per presentire i diversi effetti della musica, ha saputo a maraviglia distinguere ciò, che poteva esprimersi colla voce da ciò, che dovea rappresentarsi principalmente dalla orchestra. Egli ha conosciuto, che siccome non ogni inflessione, non ogni accento della umana favella era da imitarsi dagli strumenti, così non era proprio del cantore l'esprimere ogni o qualunque imagine. Gli oggetti dell'universo agiscono sopra di noi in mille maniere, che la melodia vocale non può, per quanto si faccia, perfettamente imitare. E il movimento progresivo, e la quantità, e l'odore, e il calore, e il sonno, e la quiete, e le tenebre, e cent'altre qualità or positive or negative dei corpi non si esprimono in veruna guisa col canto di cui solo è proprio l'afferrar la voce della passione, e i tuoni elementari dell'umano discorso. Dirà il personaggio con molta leggiadria:

L'aura, che tremola
Tra fronda e fronda;
L'onda, che mormora
Tra sponda e sponda
E' meno istabile
Del vostro cor.

Ma come verranno rappresentate dal cantore il dolce sibilo, il susurro blando, e lo scherzevole tremolìo di quel venticello, che soavemente romoreggia tra le frondi? Quai trilli, quai gorgheggi potranno rendere il placidissimo scorrere,

 il fug-

il fuggire, il ripiegarsi, il vivace gorgogliar di quell' onda fra le rive? Certo è, ch' egli farebbe schiamazzar dalle risa tutta l' udienza, se accingersi volesse all' impegno di esprimer colla sua voce tai cose. Siffatta incombenza s' appartiene piuttosto agli stromenti, i quali per la varietà e configurazione loro diversa, onde capaci riescono di combinazioni più numerose di suono, possono più acconciamente imitare le diverse proprietà sonore dei corpi. L' uso adunque delle similitudini assai frequente in Metastasio, e prodigalizzate in seguito nei drammi dei pretesi suoi imitatori hanno contribuito al medesimo fine. (*)

Da cotal lusso nell' applicazione della musica strumentale si diducono alcune conseguenze di pratiche oltre le indicate di sopra, le quali non fia inutile osservar brevemente. La prima si è la difficoltà, che apparisce nell' combinar fra loro tante parti diverse subordinandole in maniera che ne risulti un unico suono principale senza che i suoni parziali confondano il dominante, o si facciano sentire separatamente da esso, o producano un effetto differente da quello, che si pretende.

(*) Chi volesse sapere i fonti onde la musica strumentale ritrae la sua imitazione, gli troverà rintracciati con molta sensatezza e filosofia in due belle lettere, che intorno alla musica imitativa dell' Opera ha inserite negli opuscoli scelti sulle Scienze e le Arti, che si stampano a Milano il Dottor Matteo Borsa Mantovano.

La seconda è quella ridondanza eccessiva di accordi, quel pleonasmo, a così dire, di sensazioni, con cui si vorrebbe accompagnar le parole, onde in vece di rinvigorir l'espressione, altro non sì fa che indebolire l'effetto, poichè, siccome s'accennò nell' antecedente capitolo, la simplicità che richiede la musica vocale ad ottener il suo intento, viene distrutta dall' apparato armonico che esige la strumentale, la quale, essendo imperfetta nella sua imitazione, debbe ricompensare cotal mancanza coll' artifizio dando all' orecchio tutto ciò, che non può concedere al cuore. Come fanno appunto quelle donne, le quali, veggendo dalle ingiurie del tempo sfrondarsi a poco a poco sulle loro guancie le fresche rose e vivaci, che rallumavano i desiderj dell' amante, cercano pure nelle studiate maniere, e nella licenza de' voluttuosi atteggiamenti un riparo al successivo mancare delle loro attrattive.

La terza, quella smania d'introdurre dappertutto l'uso degli stromenti separati dal canto, e principalmente nei ritornelli. Per cosa del mondo non si leverebbe dal capo ai maestri l'usanza di premettere a qualunque aria la sua piccola sinfonia o concertino. Facendo altrimenti crederebbonsi banditi dal consorzio degli uomini e scaduti per sempre dalla protezione del Nume, che presiede ai musicali piaceri. Ma, s'avessero eglino ricavati i principj dell' arte loro non da una sciocca

e ri-

e ridicola usanza, ma dagl' intimi fonti della filosofia, si sariano agevolmente avveduti, che se bene convenga tal volta far precedere il ritornello, non perciò sempre e in ogni occasione diventa opportuno. Quel proemio musicale maneggiato a capriccio introduce fra l' aria e il recitativo un divario troppo marcato e conseguentemente troppo contrario alla illusione. Lo Spettatore non può a meno di non riconoscere l' inganno, sentendo il cantante, che rallenta all' improviso il corso della passione, che sospende e tronca il pendìo naturale del periodo per dar luogo agli strumenti; dovechè il sano giudizio vorrebbe, che il passaggio dal recitativo all' aria fosse naturalissimo e pressochè insensibile. La famosa legge di continuità, cui il famoso Boscovich applicò sì felicemente alla fisica, è non meno riferibile alle produzioni dell' arte che a quelle della natura. Che si direbbe d' un cotale, che, camminando lentamente per via, si metesse ad un tratto a spiccar salti e cavriuole? Ognun crederebbe, che il povero galantuomo uscito fosse di senno. Ora tali sembrano a me que' maestri, che senza consultar prima il buon senso, senza la debita graduazione e preparamento fanno all' improviso passaggio da un recitativo andante e negletto ad una sinfonia in forma. Cotal preambolo armonico va benissimo allorchè l' aria o per esser lirica, o per non trovarsi intimamente innestata col senso anteriore del recitativo, o per comprendere un

movi-

movimento inaſpettato ha biſogno di eſpoſizione preliminare. Ma perchè premetterlo a tante arie piene di paſſione, le quali hanno ſtretta relazione e dipendenza col ſenſo anteriore? Perchè non entrar ſubito in materia ſenza far pompa d'armonia inutile?

La quarta oſſervazione, che può in qualche modo riferirſi all'antecedente, riguarda l'apertura, onde ſi dà incominciamento al dramma. Non già ch'io non lodi l'uſanza di ſuonar gli ſtrumenti avanti che ſortano i perſonaggi, la quale mi ſembra neceſſaria non che opportuna a ſedar il confuſo mormorio degli uditori, a ſvegliar la loro attenzione, e a preparar gli animi al ſilenzio ed alla compoſtezza. Condanno bensì. che i maeſtri non abbiano cavato da ſiffatto principio tutti i vantaggi, che ne potevano, e che riflettuto non abbiano qualmente la ſinfonia preliminare, oltre l'eccitar la curioſità dell'udienza, ha per iſcopò eziandio l'eſporre come in breve argomento l'indole dell'affetto, che regnerà nella prima ſcena. Dico nella prima ſcena, giacchè non ſaprei convenire col Conte-Algarrotti, il quale è d'avviſo, che l'apertura eſſer debba una eſpreſſione o compendio di tutto il dramma. Biſogna aver filoſofato aſſai poco ſulla natura della muſica per non avvederſene, che cotal ſinopſi od epitome muſicale diviene in pratica preſſochè impoſſibile ad eſeguirſi, atteſa l'indole vaga e indeterminata del linguag-

gio

gio ſtrumentale, che non può e non ſa individuare alcun oggetto, e la difficoltà parimenti di accozzar inſieme ſenza diſtruggerli altrettanti movimenti diverſi e forſe contrarj quanti ſono i ſentimenti, che riſultano dal totale d'un dramma. E ciò nel breve ſpazio d'un quarto d'ora, che a fatica s'impiega nell'apertura. Se dificilmente ſi fanno intendere i muſici ne' ritornelli, i quali ſono l'eſpoſizione d'un'aria ſola, ci ſarà da ſperare, che rieſcano più chiari ed intelligibili nella eſpoſizione di trenta e forſe più ſcene? E ſe fa di meſtieri, che l'uditore dopo aver ſentita la ſinfonia aſpetti pur anco le parole per ſapere, che quella, che giace colà ſvenuta ſul ſaſſo, è la fedele Ariſtea, che il giovane, che le ſta al fianco tutto ſmarrito e piagnente, è il generoſo Megacle, che il perſonaggio che ſopragiungne inopportuno, è Licida, che le ridenti e delizioſe campagne che appariſcono in lontananza, ſono quelle di Elide, e che i flutti, chè vede luccicare tremoli e criſtallini, ſono le aque del fiume Alfeo, come potrà egli luſingarſi giammai di capire diſtintamente in un'apertura i diverſi generi d'affetto, che debbono ſpiccare ne' tanti avvenimenti, che s'affollano, s'incalzano, e con tanta rapidità ſi ſuccedono nell'Olimpiade? Di più: queſto metodo condurrebbe ben toſto la muſica teatrale ad una ſgradevole monotonia, poichè avendoſi a rendere la paſſione, che domina per tutto il dramma, l'uditore ſarebbe coſtretto a

ſenti-

sentire fin da principio quel gener medesimo d' armonia, che gli toccherà poi in sorte d'ascoltare sì lungo tempo, e che dee per conseguenza essere dal compositore sobriamente dispensato affine di non cadere nel vizio distruggitore d' ogni più squisito piacere, qual è la sazietà. Ma o comprenda la sinfonia l' intiera azione, o si restringa ad una sola scena, certo è, che nell' uno e nell' altro caso dovrebbe variarsi secondo che varia l' argomento, essendo diverso il suono, che mi dispone a vedere i trionfi d' Achille da quello, che mi prepara a sentire le amorose smanie d' Issipile, quello che mi dee strappare le lagrime per l' abbandono di Gostanza nell' Isola disabitata da quello, che m' indicherà le frodi del figliuolo di Venere nell' Asilo d' Amore. Ma non così addiviene in pratica, poichè a riserba di alcune lavorate da maestri bravi (*) la maggior parte delle aperture, che si sentono tutte ad una foggia e d' un carattere sono appunto come quelle lettere, che dagl' imperiti segretari si riducono ad una sola formola ricavata da qualche libro, o come gli autori del cinquecento, i quali tutti sospiravano alla platonica perchè talmente avea sospirato due secoli prima il Petrarca.

Se non che non sono questi i soli difetti, che si com-

(*) Tra quelle, che potrebbero nominarsi con lode, meritano particolar distinzione le aperture del GlucK del Sassone, del Jumella, e del Sarti.

si commettono nelle moderne composizioni musicali. Ve ne ha di più sorta nella maniera d' eseguire i recitativi, dei quali dovendosi parlare in un altro capitolo, sarà meglio far passaggio agli abusi, che vi si sono introdotti nella economia, e nella esecuzione dell' aria. Questa spezie di componimento considerata dal poeta altro non è che un particolar sentimento compreso in una piccola canzonetta, divisa in più strofi, e fregiata di tutte le vaghezze della poesia. Considerata dal compositore essa è l' espressione d' una idea o pensier musicale, che si chiama comunemente *motivo*, nel quale, come su una gran tela, la musica si propone di pennelleggiare un qualche oggetto propostole dal poeta, prendendo dalla melodia il disegno, e il colorito dagli strumenti. Conseguentemente a siffatto carattere il motivo dee con tutta l' esattezza possibile corrispondere al senso delle parole; acciocchè il musico non mi dica una cosa allorchè il poeta m' inculca un' altra: dee contenere un unico e solo pensiero, il quale venga poi di mano in mano sviluppandosi ne' diversi toni, che lo costituiscono, non altrimenti che soglia far l' oratore analizzando nel corpo della orazion sua la proposizione, che n' è l' argomento: debbono i motivi subalterni riferirsi al primario, come le linee d' un circolo si riferiscono ad un centro comune, o come le idee semplici scomposte prima e divise si riuniscono poscia per formar una idea complessa: debbonsi

bonſi in tal guiſa ſubordinare fra loro i ſuoni, che l'azione dell' uno non nuoca punto anzi maggiormente rilevi l'effetto dell'altro, cercando di combinare per quanto ſia poſſibile l'unità, che convince ed appaga lo ſpirito, colla varietà che lo ricrea. (*) Ha inoltre da cercare il compoſitore, che il mo-

(*) Tra le apparenti contraddizioni, che ci preſenta l'eſame dell' umano ſpirito, non è la minore a mio avviſo quella d'amare l'unità, che tende a riconcentrare tutte le ſenſazioni in una ſola inſieme colla varietà, che tende a ſepararle e diſtinguerle. Non ſo, che alcun metafiſico abbia data finora una ſpiegazion convenevole a queſto fenomeno, nè io ſono da tanto che ſperi di poter lo fare: abbiamo, ciò non oſtante, le ſeguenti congbietture il peſo, che meritano. L'anima, eſſendo fatta per ſentire, cerca d'avere ſenſazioni diverſe perchè ciaſcuna di eſſe le arreca una novella modificazion di piacere: quindi l'amore della varietà. L'anima cerca di mettere una graduazione nelle proprie ſenſazioni, perchè queſta ſolletica più dolcemente la ſenſibilità eccitàndo colla idea del godimento avuto il deſiderio d'un nuovo, e facendole ſperare i diletti, che naſcano dalla novità; cerca altresì di mettere un ordine fra eſſe, perchè queſto riſparmiandole la fatica nella percezion d'un oggetto, le fa naſcere un' idea più vantaggioſa del proprio talento qualſichè comprenda le coſe con maggiore facilità e prontezza: quindi l'amore della ſimmetria, la quale non è che il riſultato della graduazione, e dell' ordine, che ſi mette nelle parti d'un tutto. Ma ſiccome l'anima non è fatta ſoltanto per ſentire ma anche per penſare, e che l'atto di penſare apporta ſeco diduzione,

il motivo d' un' aria abbia un carattere decisivo, che lo distingua da ogni altro del medesimo genere; che le modulazioni, per esempio, ch' entrano nella composizione d' un soggetto patetico non servano a' capricj ed alle irregolarità d' un argomento gio-

---

degli effetti da una tal causa, o cognizione riflessa della convenienza dei mezzi con un tal fine; così l' unità, la quale, presentandoci d' un colpo d' occhio nell' oggetto tutte le sue proprietà e relazioni, ci fa vedere più presto siffatta deduzione o convenienza, deve per conseguenza piacere all' anima unitamente alla varietà, la quale nelle diverse sensazioni, che le procura, le somministra la materia su cui esercitare la sua facoltà pensatrice o comparativa. Da ciò si ricava I. Che niuna produzione dell' ingegno può dilettare compiutamente senza il concorso di entrambe, perchè nessuna di esse in particolare è capace di soddisfare a tutte le facoltà dello spirito. II. Che essendo l' idea dell' unità più astratta che sensibile, il piacere che indi ne risulta è piuttosto di riflessione che di sentimento. III. Che l' unità in quelle cose che si gustano successivamente, come per esempio la musica, è più difficile a comprendersi che nelle cose, le quali si veggono in un colpo d' occhio, come per esempio, i lavori dell' architettura o della pittura. La cagione si è perchè il piacere che sente l' anima in ciascuno de' suoni, che si succedono, le fa sovente obbliare il rapporto, che hanno esse col tutto; quindi è che il volgo degli uditori ascolta spesso con trasporto una musica, che sembra cattiva, ed è tale pe' i veri intelligenti, dovechè gli uomini anche più idioti s' accorgono subito s' una pittura, od una facciata d' un palazzo mancano di quell' unità, che richiede la simmetria.

giocoso l' espressione dell' allegrezza d' un coro di contadini a quella del tripudio delle baccanti, la gravità d' un ecclesiastico *miserere* a cupi e dolorosi omei d' Alceste, o d' Admeto: che la misura che dà tanta mossa e vigore alla melodia, e gli accompagnamenti, che ne aumentan l' effetto, servano a far ispiccar il canto senz' alterarlo, e che nè questi nè quella si prendano la libertà di rappresentar cose staccate dal senso generale dell' aria, e che non abbiano inmediata relazione colle parole, essendo certissimo, che gli episodj fuori di luogo non sono meno ridicoli nella musica di quello, che siano nella oratoria e nella poesìa.

Supposti gli accennati principj tanto più sicuri quanto che sono ricavati non da' capricci dell' usanza nè dalla particolare opinione di un qualche Scrittore di Musica, ma dai fonti inesauribili di quel vero comune a tutte le arti d' imitazione, qual' è la maniera osservata dagli odierni compositori nel lavorare le arie? Pensieri rancidi e vieti, che si replicano mille volte e mille volte si sentono con fastidio delle orecchie, e con iscapito dell' interesse: motivi, a così dire, abbozzati senza finitura e senza carattere: idee buttate all' improvviso come vengono giù dalla penna senza la lima, che vien dallo studio, e senza la sensatezza, che acquistano dalla riflessione: tratti raccolti quà e là nelle carte de' viventi o de' trapassati maestri combinati poi bizzarramente, onde ne

risulta un ritratto, che non ha fisonomia determinata: mosaici composti d' altrettante pietre di vario colore quanti sono i diversi stili, che sovente concorrono alla composizione dell' aria stessa: periodi musicali raccozzati insieme senza disegno a formar un soggetto, che per lo più è in contraddizione con se medesimo, e col tutto insieme del dramma: una fluidità insignificante di melodia, che s' oppone alla robustezza e maestà dello stile, che restrigne la musica a non trattare fuorchè i rondò e le barcaruole, e che esprime la nobile tristezza d' Ezio o d' Achille col tuono proprio delle canzonette per ballo: i vezzi e le frascherie sostituite all' antica, e non mai pregiata abbastanza simplicità: il desiderio di grattar l' orecchio, o di sorprender la fantasia con passaggi capricciosi, con arpeggi fuori di luogo, e con ambiziosi ornamenti: per dir tutto in poche parole il secolo del Marini e del Preti, che va succedendo nella musica dietro a quello dell' Ariosto e del Bembo: ecco il vero, il genuino, il per niun verso alterato quadro della presente musica teatrale in Italia.

Questa verità dura ma incontrastabile, questo grido universale del buon senso e della filosofia, questo pubblico lamento della ragione replicato da quanti non hanno interesse in negarlo riceverà una maggiore conferma volendo discendere alla osservazione degli altri vizj, che si scorgono nella or-

orditura e nella esecuzione. Torniamo di nuovo all' aria recata di sopra in esempio, e mi dica di grazia un compositore di buon gusto, non prevenuto dai pregiudizj della usanza, o da quelli dell' arte, che glie ne paja di quel fastidiosissimo ripetere? A qual fine quel *vedrai*, *vedrai*, *vedrai* quando sarebbe più naturale e non meno espressivo il dirlo una volta sola? A che giova quel tanto stritolarne i periodi sempre aggirandosi dintorno alle stesse parole? A che il ripigliar più volte i due primi versetti sospendendo, anzi trocando senza ragion sufficiente il senso delle parole? Si fa, diranno i maestri imperiti, per dar luogo all' armonia. Diasi pure. Ma hassi a dare in tutte le occasioni senza distinzione? Ad onta del verosimile? Contro a ciò che richiede l' indole della passione? Hassi a spezzar un periodo, il quale sovente non finisce fuorchè nella seconda parte dell' aria, per ripeter la prima fino alla noja? Hassi a ritardare l' impeto dell' affetto, ch' esigerebbe un isfogo ulteriore per fermarsi a bell' agio sù un *a* sù un *i* o sù un *o*? Hassi a star gorgheggiando un quarto d' ora sù una cadenza per far capire all' udienza che lo smascolinato Arione è capace di eseguir venti battute di gorga in luogo di dieci? Ciò è a un dipresso lo stesso che dire, che la natura è fatta per ubbidire alla musica, non la musica per imitar la natura.

Io son ben lontano dal volere, che l' ordin-

 me-

metodico delle parole ſerva eſattamente di regola al compoſitore, voglio anzi, ch' ei raggiri il ſuo penſiero, e a così dir, l' analizzi per entro alle differenti modulazioni, che le ſomminiſtra il ſuo tono dominante; ſenza la quale licenza non è facile, che l' eſpreſſione muſicale ottenga il ſuo intento ſiccome quella, la quale non apportando in ciaſcun ſuono individuale ſe non che una ſenſazione troppo rapida e fugace, non può avere il ſuo effetto in un ſolo iſtante; perlochè, volendo imprimer nella memoria traccie diſtinte e durevoli della ſua poſſanza, ha biſogno d' eſſer condotta per più modulazioni differenti. Nè m' è ignoto altresì che il coſtume di replicar talvolta una parola o una fraſe può avere il ſuo fondamento nella ragione, e che ciò ha luogo principalmente allora quando l' uomo ſtimolato da una viva paſſione, e ripieno di quella idea, che ſerve ad eccitargliela, altro non rivolge in mente fuorchè l' oggetto de' ſuoi traſporti o de' ſuoi tormenti. La quale proprietà volendo per poco inoltrarſi nell' abiſſo della ſenſibilità umana, ſembra forſe, che debba ritrarſi da una perſuaſione intima, che l' amor proprio fa naſcere in noi, che ſe gli uomini, i numi, od il deſtino non rendono giuſtizia alla noſtra cauſa, e non aſcoltano con benignità e commiſerazione le noſtre richieſte, il motivo ne ſia perchè non hanno inteſo abbaſtanza le noſtre ragioni, e perchè a lor non è noto quanto ſarebbe

di

di meſtieri il noſtro cordoglio. Così una tenera madre diſperata per la morte del figliuolo, ch'era l'unico oggetto delle ſue tenerezze, ſi ſente fra i ſinghiozzi, che le offuſcan la voce, fra le lagrime, che le inondano il ſembiante, fra gli ampleſſi, onde ſi ſtringe al ſeno il freddo cadavere, ripiegarſi frequentemente ſul ſuo dolore ritornando ad ogni momento alle medeſime imagini, alla medeſima eſpreſſione e alle doglianze ſteſſe. Così nell' Avaro di Moliere allorchè arriva a notizia d'Arpagone che gli è ſtata rubbata dal proprio figlio la caſſettina dove naſcoſto avea egli i ſuoi prezioſi danari, s'ode gridare da forſennato per la ſcena: *Helas! mon pauvre argent, mon pauvre argent, . . . ah moncher argent.* Così nel ſecondo libro della Eneide Anchiſe, che fuggendo da Troia incendiata in compagnia d'Enea, di Creuſa, e d'Aſcanio vede lampeggiar in lontananza le armature dei nemici, che l'inſeguiſcono, eſclama moſſo dalla paura

. . . . . *nate, fuge, nate; propinquant.*

In queſte e ſimili occaſioni dove la natura dell' affetto lo richiede, e la poesìa lo comporta va bene il replicar coll'armonia alcuni tratti dell' aria; ma il farlo ſenza diſcernimento in ogni circoſtanza è ſecondo il mio avviſo non meno contrario al buon ſenſo che all'ottimo guſto, poichè ſiffatte repliche non ſi debbono conſiderare ſe non come altrettante battologie della ſintaſſi muſicale.

 Ma

Ma ciò che non è conforme alla natura nè alla ragione si è la ridicola usanza di quel *da capo* solito a mettersi nel fine delle arie. Senza l'abitudine, che fa loro chiuder gli occhi sù tante improprietà, gl' italiani avrebber dovuto riflettere, che niuna cosa fa tanto chiaramente vedere la poca filosofia, colla quale vengono regolati di quà dai Monti gli spettacoli quanto questa: che il carattere della passione non è mai quello di riandar se medesima metodicamente, nè d' interrompere la sua impetuosità naturale per fermarsi a ripigliar con ordine la stessa serie di movimenti: che il distaccare dal tutto insieme d' un' azione uno squarcio per recitarlo di nuovo è dissonanza non minore di quella che sarebbe in un Ambasciatore il ripeter due volte in presenza del Sovrano l' esordio d' un' allocuzione: che il carattere della musica non può legitimare cotesto abuso, giacchè si può variare benissimo e rinvigorir l' espressione senza ricantar di nuovo il motivo: e che uno spartito dove si vegga appiccato al margine un da capo è ugualmente difforme agli occhi della sana ragione come sarebbe agli occhi d' un naturalista un braccio con due mani, oppure un animale, che avesse un pajo di nasi sulla faccia. Mi si risponderà (e a che non rispondono i maestri?) che la colpa non è di loro, ma degli ascoltanti, che chiedono con furore la replica. Ma gli ascoltanti non la chiederebbero con tanta smania, se il com-

po-

positore avesse l' arte d' interessarli nel soggetto principale, e se l' andamento dell' azion musicale fosse così unito e concatenato, che la curiosità dell' udienza venisse ognor più sollecitata a risaperne lo scioglimento, come si vede da ciò, che giammai si domanda in una commedia di carattere, o in una tragedia la replica d' una scena per quanto sia ella sublime, forte, o patetica, e per quanto venga dagli attori maestrevolmente rappresentata. Gli antichi maestri avevano pure anch' essi un' udienza da contentare, ma cotale assurdità non si trova ne' loro drammi, la quale era riserbata alla svogliatezza, al fastidio, e alla corruzione del moderno gusto. Nelle carte musicali non apparisce vestigio del *da capo* se non verso la fine del secolo scorso. Il primo ad introdurlo sembra essere stato il cantore Baldassarre Ferri perugino, come si può argomentare dalla prefazione d' una raccolta di poesie a lui dedicata, ove nello stile ampolloso di quel secolo si dice, parlando di non so quale cantilena: *Che il popolo sopraffatto da vostri sovrumani concenti, guardandovi qual novello portentoso Orfeo della età nostra, vi sentì replicar più volte sulle nostre scene rimbombanti coi vostri applausi, ed inaffiata coi torrenti dell' armonia vostra dolcissima.*

Alcuni giudicano, che potrebbe ovviarsi al difetto del soverchio ripeter le stesse parole lavorando le arie in maniera, che contenessero quattro o cinque strofi in vece di due; così, dicono

essi, l'uditore, che si diletta di sentir cantare, resterebbe appagato senza scapito del buon senso, e il cantore che altro non cerca se non di far brillare la sua voce, otterrebbe il suo intento senza recar oltraggio alla poesia. Ma oltrachè non si reciderebbe in questa guisa la radice del male, il quale non consiste nella scarsezza delle parole, ma nella smania, che ha l' udienza di rigustare il già gustato piacere, mi sembra, che si caderebbe in difetti non minori di quello, cui si cerca di schivare. Il motivo si è, perchè essendo troppo difficile il comprendere in tante strofi un unico pensier musicale, ne verrebbe in conseguenza, che non vi si potrebbe nemmeno accomodar un solo motivo; ciascun periodo formando classe a parte nel sentimento ne richiederebbe una particolar cantilena, onde non sussisterebbe più la legge fondamentale stabilita di sopra, cioè l' unità di soggetto e di melodia. Questa usanza inoltre non potrebbe aver luogo fuorchè nelle arie giocose, le quali, rappresentando caratteri poco profondi, e che rimangono, a così dire, nella superficie dell' anima, non abbisognano se non se di musica brillante e leggiera, che scorra senza fermarsi a lungo su gl' individuali sentimenti; dovechè nelle arie tragiche e di forza, le quali aprono larga sorgente di espressione alla melodia, convien che il poeta divenga economo di parole, acciocchè la musica, percorrendo i moltiplici tuoni, che il suo argomen-

mento le somministra, faccia meglio valere la sua possanza.

Che diremo del poco riguardo, che si ha da maestri dozzinali per le convenienze della poesìa? Alle volte la scena costerà di venticinque versi perchè tanti vi vogliono per bene esprimere il sentimento, e di questi venticinque il compositore ne mutila dieci. Se il senso rimane imperfetto poco gli cale; basta che non si generi fastidio al cantante, e che si facciano sù i quindici versi le stesse sfoggiature, che si farebbero sù i vinticinqe. Alle volte cangian l'ordine delle strofi mettendo in primo luogo quella ch'era seconda, e nel secondo la prima, ovvero levano via del tutto l'altra parte dell'aria senza punto badare alla proposizione, che resta smozzata all'esempio di quei quadri, che rappresentano le figure soltanto a mezzo busto. Alle volte un comando decisivo dèl Principe, un affare di congiura, o qualche altra urgenza di sommo rilievo richiamerà altrove l' attore, ma egli non partirà a motivo che il compositore lo trattiene mezz' ora in sulla scena dicendo *parto parto* e non partèndo giammai. Alle volte due Campioni incolleriti saranno sul punto di battersi, ma la musica gli tratterà un quarto d' ora colla mano sull' elsa minacciandosi colla più bella melodia del Mondo. La sconcezza in questo genere è arrivata a segno, che in un' Opera veduta da me dovendo salir sopra un naviglio il primo Uomo, e cantar

tar prima una cavatina, la nave, che veniva ſpinta dalle onde ha dovuto fermarſi, come s' aveſſe udito e cognizione attendendo che finiſſero que' nojoſi arzigogoli. Alle volte ſi ſcontrerà il compoſitore i nomi proprj o appellativi, in adverbj, o in parole, che non hanno eſpreſſion muſicale per ſe medeſime, come ſono per eſempio, *arena*, *regno*, *padre*, *ſenza*, *fronde*, ed altre ſimili, e ſu queſte lavorerà un lungo paſſaggio facendo dir al muſico *areeee*, *reeee*, *paaaaa*, *ſeeee*, *froooo* ec. laddove la filoſofia della muſica inſegnerebbe, che i paſſaggi non ſi debbono comporre fuorchè ſu parole ſignificanti alcun movimento progreſſivo, o ch' eſprimono affetto o paſſione. Di fatti coſa è un paſſaggio? Non altro che una breve dimora della voce ſu una qualche vocale, dove il canto aggrumola inſieme un numero di picciole note ſuccedentiſi con grazia e leggierezza. Ora cotal ornamento non può renderſi veroſimile fuorchè nel caſo, che il replicar le note ſerva ad imitar la natura dell' oggetto rappreſentato, come ſi farebbe nelle parole *ſcorrere*, *tremolare*, *volare*, che ſuppongono un' azione ſucceſſiva, ovvero in queſte altre *affanno*, *ſmania*, *cordoglio*, e ſimili, nelle quali eſprimendoſi la natura con un accento più vivo, e più calcato, anche la melodia ritrova maggior novero d' infleſſioni deciſive da poter connettere inſieme nella ſua imitazione.

Che ſi dovrà penſare eziandio dello ſtrapazzar

che

che fanno miseramente l' espressione fermandosi soltanto nelle parole individuali, che si trovano per accidente nella composizione, e tralasciando, anzi sfigurando con questo mezzo il sentimento generale dell' aria? Esprimerà questa, per esempio un affetto concitato e veemente, ma scontrandosi tal volta nelle parole *calma*, o *riposo*, il maestro si ferma a collocar posatamente una tenue benchè sia di movimento contrario e ripugnante a tutto il resto. Nella stessa guisa si veggono essi sommamente affaccendati nel rappresentare con suoni alti la parola *cielo*, con bassi la *terra*, o l' *inferno*, come suoni cupi la parola *bujo*, le precipitano sul *fulmine*, l' incalzano sul *tuono*, e fanno quindici o venti slanci di voce qualora il leone, che errando vada per la natìa contrada, o l' orsa nel sen piagata, o la serpe ch' è al suol calcata, o la tigre dalle foreste ircane, ovvero qualche spaventevole mostro di simil razza si scaglia in un arietta contro allo smarrito personaggio. Se gli ornamenti ch' essi appiccano a quelle parole rallentano ad un tratto l' energìa della musica, o ne cancellano l' effetto generale del motivo, se l' orditura dell' aria esigerebbe che si scorresse di lungo sù i movimenti particolari e subalterni per meglio esprimere la passion dominante, se quei ridicoli deviamenti dall' oggetto principale in vece di fissar, come si dovrebbe, l' attenzione dell' uditore ad un punto solo, altro non fanno che misera-

men-

mente diſtrarnela; ciò nulla importa al compoſitore. Per eſſi il fior del bello è ripoſto nel far capire che ſanno l' armonia; alla qual notizia arrivandoſi più preſto con ſiffatto metodo che con quello di eſaminare l' intiera orditura muſicale d' un dramma, o di ſviluppar lentamente la relazione e convenienza de' ſuoni individui col tutto inſieme d' un' aria, non è maraviglia, che prendano in ciaſcun vocabolo occaſione di fermarſi a dar moſtra dell' abilità loro con coſe affatto diſparate, o almeno ſtranee al ſoggetto. Quindi è, che il volgo de' Compoſitori allora ſi delizia ſopra ogni modo quando trova nei verſi del poeta replicate le parole *caro anima mia* dove poſſano fare una qualche ſmanceria, oppure quelle piccole immagini del fiume che mormora, dello zeffiro che tremola, del gorgeggiante augellino, dell' eco che ripete, del fragore del tuono, del turbo nereggiante con ſiffatte anticaglie, che ſono (quaſi direi) venute a nauſea per la loro frequenza.

Non ſi ritrova pertanto nell' odierna muſica teatrale quello ſcopo, quel fine ultimato, quell' unità di eſpreſſione e di ſoggetto, cui dovrebbe riferirſi nella muſica ogni coſa, come tutto ſi riferiſce all' unità di azione nella tragedia. Pare, che i Compoſitori vogliano metter dal paro le compoſizioni con quelle pitture cineſi prive d' imitazione e di diſegno, e ſtimabili ſolo per la vivacità di colorito, e che dimenticandoſi affatto della meta

prin-

principale, corrano dietro a infrascare la musica, e a lusingar inettamente l'orecchio. E tutto questo perchè? Per mancanza di studio e di riflessione, per mantenere i pregiudizj, che hanno ormai acquistato forza di legge, perchè vogliono ridurre a due o tre dozzine di esempj tutte le arie d'indole e di carattere affatto diverso, facendo come il celebre Frate Gerundio, (*) il quale trovava nella Storia di Taltoe Idolo ridicolo degli antichi Messicani tutta l' applicazione per la predica del Corpus Domini, pe' i suoi parenti ed amici, e per la processione de' flagellanti, che si faceva in Campazas sua Patria. In somma perchè imparano la musica da pedanti e non da filosofi.

E non è maraviglia, che così avvenga, e se si pone mente al cattivo metodo, con cui s' insegna in Italia ai maestri cotal genere di studj. Frà tutti i rami della educazion letteraria non v'è il più trascurato di questo. Secondo me due ne

(*) Romanzo spagnuolo dell' Abate Don Giuseppe Isola scritto a fine di correggere gli enormi abusi introdotti nella eloquenza sacra, e celebre per la purgatezza dello stile, per la pittura dei caratteri nazionali, e per critica lepidissima. Avrebbe ottenuta una lode senza eccezione se schivati ne avesse i lunghissimi, e pressochè uniformi racconti, e se anteponendo il vantaggio di far pensare a quello di eccitar il riso avesse parlato meno alla immaginazione, e più allo spirito de' suoi lettori.

ne sono i massimi inconvenienti. Il primo indipendente da chi la impara, consiste nella natura de' segni, o note, che sono gli elementi del linguaggio musicale, i quali e per la loro figura e per l' imbarazzo loro ritardano i progressi dell' arte in vece di accelerarli, affaticando l' attenzione, e la memoria dei principianti, e difficultando l' esecuzion nei maestri. Come la musica risorse fra noi ne' più barbari secoli, nei quali gli spiriti non ancor digrossati erano incapaci di abbracciar l' ampiezza d' un sistema, o di conoscer la fecondità d' un principio; così non facevano distinzione alcuna tra le arti di bisogno e quelle di puro diletto. In conseguenza gli autori o inventori delle note musicali contenti di agevolare lo studio al solo fine che richiedevano le circostanze loro, non sospettaron neppure i cangiamenti, che doveano col tempo sopraggiugnere alla musica, e le novelle vie, che aprir poteva in quest' arte lo sviluppo successivo del genio. Però a misura, che l' armonia fece dei progressi, trovossi ognor più difettoso il metodo d' impararla, al quale volendo ovviare i maestri, stabilirono di mano in mano regole nuove, che palliavano gl' inconvenienti presenti senza prevederne i futuri, e che non recidendo il vizio nella sua radice, raddoppiavano le difficoltà moltiplicando i mezzi termini. A talchè la musica si trova in oggi a guisa di quelle città, le quali fabbricate in origine su una pianta assai ristretta,

e dap-

e dappoi lentamente aggrandendosi, hanno quà un veicolo senza uscita, là una strada di diversa spezie, colà un borgo fuori delle mura, dappertutto aggiunte posticcie, che ne turban l'ordine, e ne sfigurano la simmetrìa. Gli abusi di cotal metodo, e i mezzi di ripararli essendo stati esposti con mano maestra dal famoso Cittadino di Ginevra in una sua dissertazione sulla musica moderna, a lui rimetto volontieri i lettori.

Un'altro inconveniente nasce dalla maniera d'insegnare. Si crede aver addottrinato abbastanza un giovine quando egli ha imparata sul cembalo l'arte di concertare le parti, di ritrovare gli accordi, di preparare, di risolvere, di combinare in varie guise le note. Ma da siffatte cose fino a quelle, che dee sapere un compositore corre una distanza infinita. Questi ammaestramenti non contengono se non la sintassi, a così dire, o la grammatica della musica, e servono piuttosto a non commettere degli errori, che a produrne delle vere bellezze. Si può chiamare la scuola del *diesis* e del *bemolle*, delle *massime* e delle *lunghe*, delle *crome* e delle *biscrome* anzi che quella della vera eloquenza musicale. Non s' insegna loro la rettorica dell' arte, quella cioè, che sollevando l' ingegno sopra la meccanica disposizion delle note, analizza, comprende, ed abbraccia tutto l'argomento d'un' azion musicale, dando le regole opportune per lavorare l'apertura, dirigendo la fantasia

tasia nella invenzione del motivo principale, il quale dee corrispondere al tuono che domina nella poesìa, additando i mezzi per ben disporne i motivi subalterni, che si scelgono, secondo l' indole di ciascuna scena in particolare, indicando i diversi stili che sono nella musica corrispondenti a quelli della prosa e del verso, mostrando quali figure o tropi servano a lumeggiar l' idioma dell' armonìa, quando si debbano tralasciare e in quali occasioni debbano adoperarsi. Non s' insegna loro la fisica propria del mestiere, che consisterebbe nello studio dell' acustica, ossia nello esame di quei rapporti, che la risonanza dei corpi sonori ha colla macchina umana, e in particolare col nostro orecchio, quantunque sia fuor d' ogni dubbio, che tali notizie gioverebber moltissimo alla perfezione e maggior finezza dell' arte. Non s' insegnan loro quei rami di filosofia applicabili all' uffizio del compositore, cioè la scienza dell' uomo sensibile, la cognizione delle umane passioni e dei loro sintomi, l' indole e varietà dei loro movimenti secondo i rispettivi caratteri e le situazioni diverse, quali accenti, quali inflessioni, quai toni di voce convengono a ciascun affetto, onde esprimer poscia col mezzo de' suoni ora quei tratti caratteristici, che manifestano al primo colpo d' occhio la natura in tumulto, ora quelle sfumature più delicate e leggiere, che richieggono, a bene osservarsi uno sguardo più esperimentato. Non s' istillano

loro

loro i principj di quella erudizione, che tanto è necessaria per chi s'accinge a comporre, come sarebbe a dire, intender bene la propria lingua, ravvisar la più acconcia collocazion degli accenti, la prosodìa più esatta e la connessione dell' una e dell' altra colla declamazion teatrale, internarsi nell' arte poetica e nel meccanismo della versificazione a fine di conoscer la diversità degli stili, e la maniera di eseguirli nella musica, non trovarsi digiuno nella storia e nei costumi de' popoli per non dare all' asiatico Enea la stessa melodia che al mauritano Jarba, e non far cantare sul medesimo tuono un effemminato Sibarita e un generoso compagno di Leonida allevato sulle rive dell' Eurota. Di queste ed altre cose appartenenti più da vicino alla scienza loro sono così all' oscuro la maggior parte dei moderni maestri, che niuno si trova meno in istato di soddisfare alle difficoltà che ponno muoversi contro da chiunque non sia della professione. Io medesimo benchè alieno dal mestiero e poco iniziato in siffatte materie mi sono maravigliato spessissimo della profonda e totale ignoranza in cui vive la maggior parte di essi di quei principj dell' arte propria, per comprenderne i quali basta una mente avvezza a ragionare, che abbia avuto qualche consorzio colla filosofia. Algarotti, Planelli, Borsa, Rameau, Burette, le Saveur, Dodart, Alambert, Eximeno, Burney, Grimm, Blainville, e tali altri uomini di merito,

che hanno con tanta lode avanzata la teoria, la pratica, o la metafisica della musica nel nostro secolo, sono nomi egualmente sconosciuti a loro che al gran Lama del Tibet, o ai Telapoini del Siam. Pochi vi sanno dire il perchè d'una legge musicale, o rendervi la ragion filosofica di una usanza: pochissimi hanno i lumi sufficienti a conoscere i pregiudizj e gli abusi del loro mestiere, o conoscendoli, la buona fede di confessarli. Pare, che l'anima loro non esista fuorchè nei tasti del cembalo, che la loro esistenza tutta si raduni sulle punte dei diti, e che gli spartiti siano la carta geografica dove si comprende tutto il loro universo scientifico. Se si dovesse cercare un emblema, che rappresentasse al vivo il maggior numero degli odierni maestri di cappella, io crederei di averlo ritrovato in quell'artificiale automate fabbricato dal celebre Vaucanson, che suonava il il flauto meccanicamente, oppure in quella macchina inventata pochi anni fà da un boemo, e veduta nell' Imperial Corte di Vienna, la quale a forza di segreti ordigni giuocava perfettamente agli scacchi senza senso alcuno nè cognizion delle mosse.

Ora se non si può far dei progressi nelle scienze e nelle arti senza la speditezza dei metodi, i quali per la maggior parte degli uomini sono ciò ch'è la bussola per le Caravane, che traversano i deserti immensi di Saara e di Biledulgerid;

se

ſe quelli, che s' adoperano comunemente nelle ſcuole di muſica non meno che nelle altre ſcuole che formano la noſtra educazion letteraria, ſervono tanto à ſviluppar il Genio muſicale quanto lo ſtudio delle Pandette gioverebbe a crear in una nazione dei legislatori ſimili a Minoſſe, a Confuzio, a Pen, o a Licurgo: ſe tutte le idee, o modificazioni intellettuali dell' umano ſpirito hanno così ſtretta relazione frà loro, che non può farſi gran via in una ſcienza o facoltà ſenz' eſſere più che mediocremente verſato nella cognizione delle altre facoltà o ſcienze che le tengono mano: ſe il talento s' avviliſce qualora divien mercenario, e ſe le arti liberali ſomiglianti a quelle piante generoſe, che marciſcono ne' luoghi paludoſi o riſtretti, nè s' avverdiſcono o frondeggiano fuorchè all' aria aperta e ſotto libero cielo, non ponno fiorire colà dove i coltivatori loro le prendono per un meſtiero, che debbe unicamente ſervire di ſtromento al loro guadagno; egli fa d' uopo confeſſare, che la muſica ſoggetta a tutti gli accennati inconvenienti non può e non ha potuto conſervar lungo tempo la ſua perfezione in Italia.

Sarebbe nondimeno una ingiuſtizia l' incolpar ſoltanto i maeſtri. Se queſti hanno contribuito a viziar il guſto del pubblico, anche il pubblico hà loro non poche volte fatto uſcir di ſentiero. L' amore del piacere, che ricompenſa gl' Italiani della perdita della loro antica libertà, e che và

dal paro in una nazione coll' annientamento di pressochè tutte le virtù politiche, ha fatto nascere la frequenza degli spettacoli. Da questa è poi venuta la sazietà del bello, e il desiderio di variare, che hanno generato in seguito la mediocrità, la stravaganza, e il capriccio. In ogni piccola città, in ogni villaggio si trova inalzato un Teatro. Il solo Stato Pontificio ne conta più di quaranta. Mancherà la sussistenza agli indigenti, i ponti ai fiumi, gli scoli alle campagne, gli spedali agli infermi, e i provvedimenti alle calamità pubbliche, ma è fuor di dubbio, che non mancherà la sua spezie di Coliseo per gli scioperati. La dimanda, che oggidì fa il popolo italiano a chi timoneggia nel governo è la stessa, che ne faceva sedici secoli addietro a' tempi di Giovenale, *vitto e spettacoli Panem & Circenses*. Ogni anno s'eseguiscono di quà dai monti più d'un mezzo centinajo di rappresentazioni musicali diverse. Quella, ch'è piaciuta all' estremo nel carnovale scorso s'ascolta con isvogliatezza, e fastidio nel carnovale presente. I capi d' opera del Jumella e del Sassone giacciono polverosi e negletti, perchè il popolo avido di novità gli pospone, dopo averli più volte sentiti, alle bambocciate e alle caricature de' compositori moderni. Ognuno degli spettatori si trova attaccato dalla stessa malattia di Nerone, il quale annojato delle bellezze di Ottavia e delle attrattive di Popea giunse fino a mutilar un

gar-

garzone per isposarlo, e concepì la strana fantasia di vestirsi delle spoglie di un vitello per intraprender ciò che non oserei raccontare senz' allarmar la dilicatezza dei lettori.

Questo morbo letterario proviene da due principj irremediabili ascosi nell' umano spirito, cioè dalla inquietudine e dalla vanità. Per un effetto della prima avviene, che l' uomo non sapendo stabilire dei limiti alle proprie facoltà, e restando sempre con ciò che desidera al di sopra di quello che ottiene, ama sul principio nell' armonia gli accordi più naturali e più semplici, tali cioè che nascano spontaneamente dall' argomento, e possano con facilità ritrovarsi dal compositore. Ben presto, non trovando in quella naturalezza la novità e la sorpresa che cagionavano il suo piacere, cerca degli altri tuoni più piccanti, che risveglino, a così dire, la sua infastidita sensibilità. Ma cotai tuoni divenuti anch' essi per la stessa cagione insipidi e freddi dopo qualche tempo, necessario è, che cadano nella stessa dimenticanza che i primi per dar luogo ad altre modulazioni più vive, l' effetto delle quali è di guastare e corromper l' orecchio avvezzandolo al caricato in vece del semplice.

La vanità, di cui è proprio il rinunziar ad una folla di piaceri per meglio assaporare il maggiore di tutti, ch' è quello di farci credere superiori agli altri, è il motivo altresì, per cui molti

ſi compiacciono d' uno ſtile ricercato e difficile. La maniera naturale e facile appunto perchè è tale, ſembra riſerbata alla debole comprenſione del volgo. Il ſentirla non coſta niente, non è effetto del ſapere nè dell' ingegno, ma da una non ſo quale diſpoſizione, che ſebbene dal Cielo ſia ſtata data a pochiſſimi, pur tutto il Mondo crede di poſſederla. L' ambizione per tanto non trova i ſuoi conti in codeſte bellezze ſemplici. Ella preferiſce lo ſtraordinario e il bizarro, ciò che ſuppone un qualche sforzo di mente per ben comprenderſi, perchè ciò fà onore alla penetrazione e alla dottrina dell' uomo vano, moſtrando l' una e l' altra ſuperiori di molto alla intelligenza comune. E tal è la baſſezza dell' amor proprio, che quantunque la natura gli ſi appreſenti con tutti i ſuoi vezzi, cerca non oſtante di chiuder gli occhi alle vaghezze di lei, temendo che il moſtrarſi ſenſibile ad eſſe nol faccia cadere dalla riputazione di uom dotto, ch' ei tanto pregia, fino alla debolezza d' averne dei piaceri comuni col volgo.

Da ciò è derivato un' altro inconveniente. Quanto maggiore è il traſporto di un popolo per gli ſpettacoli tanto più grande è la libertà, che concede ai coltivatori di eſſi. Simili agli amanti, preſſo a' quali le donne amate ſon ſicure di ottener il perdono di qualunque loro arditezza, gli uditori ſono indulgentiſſimi con chi è lo ſtromento

de'

de' loro piaceri. Cotal licenza può giovare di molto all' avvanzamento delle arti allorchè queste essendo nella lor fanciullezza, e confidate alle mani di saggi regolatori hanno bisogno di pigliar incremento, di spiar tutte le uscite e veicoli che guidano al bello non per anco ben conosciuto, e di rintracciar nel vasto campo della sensibilità, e della immaginazione il maggior numero possibile di quelle sorgenti onde scaturisce il diletto. In tal caso i metodi, che le circoscrivono, riducendole prima di tempo in sistema, sono paragonabili a quelle fisionomie formate troppo presto nei fanciulli, le quali annunziano per lo più la debolezza dell' individuo e la scarsezza del principio vitale. Ma quando le arti hanno presa la lor consistenza, quando le idee della bellezza ne' rispettivi generi è bastevolmente fissata, quando la moltiplicità de' confronti ha messo al crogiuolo del tempo e del giudizio pubblico le opinioni, gli errori, le verità, e le produzioni degli artefici, allora una licenza illimitata produce l'effetto contrario. Ognuno, che coltiva una professione, vuol distinguersi dai compagni. Desideroso di esser grande piuttosto colla lode propria, che coll' altrui, cerca d' avanzarsi nella sua carriera per sentieri non battuti dai concorrenti. Quindi l'amore della singolarità, il disprezzo per gli antichi metodi, il discostarsi dai maestri, e il creder che hanno fatto meglio di loro quando hanno fatto diversamente.

 Ta-

Tale è il destino di tutte le arti, e tale è presentemente quello della musica.

Ciò non vuol dire, che in così sfavorevol sentenza siano compresi tutti quanti i compositori d' Italia. Chi scrive sa benissimo, che ogni regola patisce la sua eccezione, e che in ciascuno dei rami della facoltà musicale può questa nazione vantare più d' un professore di sommo merito. In fatti bisognerebbe aver aprodato or ora da qualche Isola boreale scoperta dal celebre viaggiatore Cook per ignorar i talenti e la scienza del sempre bello e qualche volta sublime Traetta; d' un Ciccio di Majo scrittore pieno di melodia e di naturalezza, il quale in pochi anni, che visse, ebbe la stessa sorte del Pergolesi, cui non restò inferiore nell' invenzione e nella novità; d' un Anfossi ritrovatore facile e fecondo massimamente nel buffo, e che forse ottiene fra i compositori lo stesso luogo che Goldoni fra i poeti comici; d' un Paisello esistente ora ai servigi della Imperatrice delle Russie dotato di estro singolare, e che risplende per istile ornatissimo e per nuovo genere di vaghezza; d' un Piccini maestoso insieme e venusto, di gran fuoco, di vivo ingegno, di stile brillante e florido; d' un Sacchini celebre per la sua maniera di scrivere dolce, affettuosa, e sommamente cantabile; d' un Sarti degno di essere annoverato fra i più gran compositori del suo tempo pel colorito forte e robusto, per la ragione che spicca nelle sue composizioni, e

per

per la verità della espressione; d' un Bertoni scrittor naturale, pieno di gusto, e di scelta felice negli accompagnamenti; e per tacere molti altri d' un Cristoforo Gluk, il quale benchè Tedesco di nazione ha forse più d' ogni altro contribuito ad arricchire la musica teatrale italiana spogliandola delle palpabili inverosimiglianze che la sfiguravano, e dandole un carattere tragico e profondo dove l' espressione, che anima i sentimenti va dal paro colla filosofia che regola la disposizione dei tuoni.

Parimenti tra i moltissimi maestri di musica strumentale o morti da poco tempo, o viventi ancora l' Europa tutta si riunisce per rendere la dovuta giustizia ai due famosi eredi dello spirito di Tartini cioè Pagin, e Nardini, il primo dei quali si creò un suo particolare stile mirabile per la bella e forte cavata dello stromento mentre il secondo felicissimo nell' imitare il suo maestro divenne eccellente nella esecuzione non meno che nella patetica e dolce gravità de' suoi *Adagj*. Singolare per la forza, vigore, e chiarezza del suono, per l' opportuna scelta degli ornamenti, per la nobiltà del suo stile, e per diversi altri pregi è l' egregio Pugnani direttore della Reale Orchestra di Torino. Degni discepoli d'un tanto maestro tuttora si mostrano il Borghi, che rammorbidisce a meraviglia con una certa dolcezza e soavità la robustezza dello stile propria della sua scuola, e l' incomparabile Viotti,

la

la cui maniera di ſuonare veloce, viva, di gran nettezza, e di ottimo guſto ha meritamente riſcoſſi gli applauſi dei più rinomati Teatri. Nè meno celebri ſono preſſo agli amatori della ſcienza armonica divenuti il Ferrari ſuonatore originale per lo ſuo ſtile ameno, vago, e grazioſo, il Buccarini compoſitore braviſſimo, di elevati ſpiriti, di fraſe limpida e chiara, e di profonda dottrina muſicale, il Jarnovich di ſangue Italiano quantunque nato e allevato in Parigi, il quale altrettanto ſi è diſtinto nel genere brillante e piacevole quanto il famoſo Lolli nell'agevolezza dell'arco, nella maeſtria dei paſſaggi, e nell' arte di eſeguire le più difficili ſquiſitezze dell' armonia. Nè la ſcuola del Somis ha tralignato dall'antico valore, ma durevoli ſaggi ci porge ancora in due pregevoliſſimi Torineſi il Chiabrano cioè, Violoniſta eccellente, il Giardini imitatore felice dello ſtile del ſuo maeſtro, al quale, ſi dice, che aggiunga del ſuo una belliſſima cavata di ſuono limpido, netto, e preciſo. E chi non ſa per quanta fama vadano chiari i nomi del Brioſchi, del Lancetta Napoletano, e della Sirmian ſcolara celebre di Nardini, la quale non inferiore nel merito ai profeſſori di primo grido ſeppe trasferire all'arte del ſuono la dilicatezza e le grazie proprie del ſuo ſeſſo? Sarebbe più facile

Ad una ad una annoverar le Stelle

che il fare partitamente menzione di tanti altri compoſitori o eſecutori più giovani, che ſotto la

ſcor-

ſcorta degli accennati maeſtri coltivano queſt' arte deliziosa in Italia. Ma l'andare più oltre nè piace nè giova, non eſſendo il mio ſcopo teſſere una nomenclatura o una ſtoria, ma preſentare ſoltanto agli occhi de' lettori una rapida proſpettiva. Quello, che in generale può dirſi è che nelle loro mani la muſica acquiſta a certi riguardi una maggiore bellezza mentre la va perdendo a certi altri. Se la leggerezza, la varietà, la leggiadria, il brio, l' abbondanza, l' analiſi più minuta dei tuoni, e un maggiore raffinamento in tutte le ſue parti baſtano a caratterizzar il buon guſto di un' arte imitatrice, la noſtra età dovrebbe a ragione chiamarſi il ſecolo di Auguſto per la facoltà muſicale. Ma ſe, come abbiamo lungamente provato in altri luoghi, il vero filoſofico guſto, e la perfezione d' ogni arte imitativa conſiſte nella rappreſentazione immediata della bella natura, e nell' eſprimere l' oggetto, che prende a dipignere ſenza sfigurarlo nè caricarlo, ſe queſto fine non s' ottien nella muſica ſe non per mezzo della ſemplicità, della verità, e della grandezza accoppiata al patetico, e ſe ogni e qualunque ornamento, ogni e qualunque bellezza, che le ſi aggiunga ſenza riguardo a cotale ſcopo, non è altro che una imperfezione un difetto di più; in tal caſo biſogna pur confeſſare, e confeſſarlo con coraggio, che la maggior parte delle preteſe finezze armoniche, onde vanno tanto ſuperbi i moderni maeſtri, in

ve-

vece di provare il miglioramento del gusto altro non provano che la sua visibile decadenza. Come il lusso, che manifesta una ricchezza apparente nello stato politico, annunzia da lontano agli osservatori sagaci il languore e la povertà della maggior parte degli individui.

CAPITOLO TERZO.

Seconda causa: Vanità ed ignoranza dei Cantori: Analisi del canto moderno. Riflessioni su i giudizj popolari, e sulla varietà dei gusti musicali.

IN una nazione, che riguarda l' unione della musica e della poesia come un semplice passatempo destinato a cacciar via l' oziosità, dove il piacere del canto è nulladimeno così universale e così radicato, dove la lingua è per se stessa armoniosa e cantabile, e dove tal diletto si compra a costo del più gran sagrifizio; il Cantore dev' essere la persona più interessante del publico divertimento. Così questi, prevalendosi del favore degli Spettatori, si è discostato pian piano dalla subordinazione dovuta al poeta e al compositore, e da subalterno divenuto padrone regola a suo talento la musica e la poesia. Se i cantori d' oggidì fossero come in altri tempi musici, poeti, e filosofi insieme, il costume, che dà loro la preferenza, sarebbe

be non ſolo commendabile, ma neceſſario; poichè, a riguardar le coſe in ſe ſteſſe, la muſica ſtrumentale non è che una imitazione o un ſuſſidio della vocale. Ma dal momento in cui ſi ſepararono codeſte facoltà ſorelle; dacchè ſi conſiderarono come diviſe le perſone di muſico, di cantore, di poeta, e di filoſofo; dacchè ciaſcuna di eſſe volle ſottrarſi da quella ſubordinazione, che rendevaſi neceſſaria e per la diviſione comune, e per l'ignoranza loro particolare; dacchè ognuno aſpirò a farla da capiſcuola, e a primeggiare ſu gli altri; allora il cantore ridotto ad un eſercizio quaſi intieramente meccanico aver non dovea verun altro eſercizio fuorchè quello d' ubbidir al poeta, e di eſeguire il diſegno del maeſtro. E mentre ſi trattennero fra cotai cancelli le coſe tutte andarono in miglior ſeſto, come avvenne ſul principio del dramma muſicale ſotto la direzione del Corſi, e del Rinuccini. L' ignoranza del poeta, e l' infingardaggine del compoſitore fecero in ſeguito rovinar giù per la china del cattivo guſto i cantanti. Nel ſecolo paſſato il canto delle arie oltrepaſſava di poco nell' artifizio quello dei recitativi, i quali coſtituivano principalmente l' eſſenza dell' Opera, e perciò ne' recitativi ponevano ogni loro ſtudio i compoſitori; ſebbene il cattivo guſto al or dominante faceva, che vi s' introduceſſero non poche putidezze di contrappunto lontane dalla ſemplicità e dalla bella natura. Dopo la metà del ſecolo i

poe-

Poeti incominciarono a far un uso più frequente delle arie o stroffette liriche nei loro drammi, della quale usanza invaghiti i maestri dozzinali (cioè la maggior parte) traseurarono a poco a poco i recitativi in maniera che neppur li consideravano come necessarj alla musica drammatica. Per lo chè trovandosi con siffatto metodo liberi della fatica che doveva costar loro la verità e i tuoni più vicini al discorso naturale in quella sorta di composizione, s' applicarono a coltivar principalmente le arie, dove potevano spaziare a loro talento mostrando tutte le delicatezze dell' arte, fossero esse, o non fossero, conformi al sentimento delle parole. Ecco l' origine di quel regno, che di mano in mano si sono venuti formando sulle scene i cantanti; imperocchè accomodandosi questi ad un sistema, che procurava loro l' occasione di sfoggiare nel canto più raffinato, che esigono le arie, coll' agilità della voce senza trovarsi, a così dir, rinserrati fra le angustie del recitativo, costrinsero il compositore ed il poeta a strozzare il melodramma riducendolo a cinque o sei pezzi staccati, dove si fa pruova non d' illusione nè di teatrale interesse, ma d' una sorprendente volubilità ed artifizio di gola.

Se fosse mio divisamento alzar la voce contro agli abusi, che non sono puramente letterarj, citerei innanzi al Tribunale inappellabile della umanità, della filosofia, e della religione la barbara ed esecra-

crabile costumanza, che si conserva tuttora in Italia come reliquia dell' asiatica voluttà per monumento de' nostri vizj, per oltraggio della natura, e per consolar i Caraibi ed i Giaghi della superiotà, che gli Europei vantavano d'avere sopra di loro. Parlo del privar che si fa spietatamente dei ressorti della virilità tanti Esseri infelici non per sigillare col loro sangue la verità della nostra augusta religione, che ispira solo mansuetudine e dolcezza, e che abborrirebbe sagrifizj sì infami, non per liberar la patria da eccidio imminente, o da grave sciagura il Sovrano, non per esercitar un atto di virtù eroica, e sublime, che ci ricompensasse della durezza dei mezzi coll' importanza del fine, ma per blandire l'orecchio col vano ed inutil diletto del canto, ma per sollazzare nella sua svogliatezza un Pubblico capriccioso, scioperato, e corrotto, ma per riscuotere un passaggiero e frivolo applauso in quei teatri, che istituiti un tempo col fine di stampare negli animi del popolo le massime più importanti della Morale, sono oggimai divenuti l'asilo de' pregiudizj nazionali, e altrettante scuole di scostumatezza. Esorterei i Grandi della terra, che accumulando insensatamente su tali persone onori, e ricchezze, favoreggiano un abuso cotanto infame, a rivolgere i loro tesori e la protezione loro ad altri usi meno disonoranti per la ragione, e meno perniciosi alla umana specie. Farei arrossire i filosofi, che impiegando le

lo-

loro ricerche in oggetti inutili, o facendo servire l' analisi alla destruzione di quelle verità, delle quali esser dovrebbero i principali sostenitori, passano poi di volo sopra un così orribile attentato, che si sostiene unicamente perchè autorizzato dal tempo, e perchè fiancheggiato dal dispotismo del piacere. Ridesterei lo zelo dei Ministri dell' Altare acciocchè più non trovasse ricetto nel domicilio augusto della divinità un pregiudizio, che non può far a meno, che non la offenda, e metterei loro sotto gli occhi l' esempio del gran Pontefice Clemente XIV. il quale (se mal non m' appongo) riaccese di nuovo i fulmini del Vaticano contro ai crudeli promotori della evirazione. Mi rivolgerei a quel sesso, da cui non si dovrebbe aspettare, che patrocinasse una simil causa, ma tra il quale gl' inconcepibili progressi della corruzione fanno pur nascere più d' una spiritosa avvocata, pregandolo a concorrere per mezzo della influenza, cui la natura, non so se per nostra fortuna, o per nostra disgrazia, ha dato alle donne sopra di noi, a sradicar un costume, il quale divenuto, che fosse, più generale renderebbe affatto inutile sulla terra l' impero delle loro attrattive, e per sin la loro tanto da noi pregiata esistenza. (*)

Ma

(*) Se bene la prima origine del mutilar in tal guisa gli uomini sia incerta, è nondimeno antichissima, come lo è pur troppo quella di tanti altri abusi,

Ma poichè alla oscura e solitaria filosofia poco forte in se stessa per resistere alla tirannia delle opinioni altro partito non resta fuorchè quello di piagnere sù tali crudeltà, detestarle, e passar di lungo, mi restringerò al mio solo uffizio, che è di additare gli abusi da costoro introdotti nell' Opera. Non è il minore quello, che apparisce a prima vista, e che risulta immediatamente dalla loro figura e costituzione fisica, la quale li rende ido-

---

che disonorano ed avviliscono l' umana spezie. Nel Deuteronomio (*cap. 23. v. 1.*) si legge questo divieto: *Non ingrediatur Eunuchus adtritis, vel amputatis testiculis & absciſſo veretro in ecclesiam Domini*. Dalle quali parole si scorge, che ci dovevano esser gli Eunuchi avanti al tempo in cui visse quel Legislatore. Manetone afferma, che il Padre del famoso Sesostri Re di Egitto ucciso fosse dai proprj Eunuchi. Ammiano Marcellino (*Lib. 14. c. 6.*) attribuisce cotal invenzione a Semiramide, la quale lo fece forse col fine di potersi abbandonare più liberamente e senza rischio alla dissolutezza, di cui viene oltre modo accagionata. Le parole dello Storico in tal occasione sono rimarcabili. *In ultimo luogo* (dice egli parlando d' una comitiva) *veniva un gran numero di Eunuchi col volto di fanciulli benchè fossero vecchj, di colore gialliccio, di fisonomia disuguale e deforme; attalchè, ovunque il popolo si scontrava in codeste truppe d' uomini mutilati, malediva la memoria dell' antica Regina Semiramide per essere stata la prima a recidere in cotal guisa le membra dei teneri*

idonei bensì a rappresentare caratteri femminili, o al più quelli di Attide nello speco di Galatea, e di Ciparisso nel gabinetto di Cibele, ma in niun modo a proposito per rappresentare personaggi virili. In fatti qual proporzione trova l' occhio dello spettatore fra l' aria maestosa e guerriera di Temistocle coi visi forbiti di codesti, ch' io chiamerei volentieri i dittonghi della umana spezie? Fra la dolce e vigorosa fierezza d' Achille col languido loro atteggiamento? Fra lo sguardo decisivo e ce-

---

garzonetti, come avesse voluto sforzar la natura distraendola dalle vie istituite da lei, che fin dalla prima origine della vita va con tacita legge preparando i fonti della fecondità, onde propagare la spezie. I viaggiatori e gli storici delle cose asiatiche asseriscono esser ivi stabilito cotal costume da un' antichità immemorabile, e inventato dalla gelosìa degli Orientali per assicurarsi con questo mezzo della fedeltà delle loro donne, cui l' influenza del clima, e il potere dei sensi rendono assai difficile a conservare in quei paesi. Qualunque ne sia stato il motivo, certo è che l' usanza degli asiatici antichi e moderni non è tanto abbominevole quanto la nostra, perchè almeno la sapevano palliare con un pretesto in apparenza scusabile. Il desiderio di schivar una gravidanza, che apporterebbe forse una serie di dolori fisici, il timore di non perdere la riputazione, che per le donne è il primo elemento della vita morale, e il potersi assicurare della fedeltà di un' amante, o di una sposa (sicurezza, cui la nostra frale natura

e celeſte di Marte o di Apolline col loro volger d' occhio effemminato e caſcante? Come potranno contraffare gli Dei coloro, che ſono al di ſotto degli uomini? Come è poſſibile, che quelle lor voci liquide e dimezzate iſpirino altri affetti che mollezza e languore? Come non ha dovuto perder la muſica la ſua antica influenza ſugli animi?

Alla ſconvenevolezza nella figura s' aggiugne come una conſeguenza la poca eſpreſſione nei movimenti, difetto, che hanno eſſi comune con quaſi

---

attacca un ſentimento così intimo e così delizioſo, perchè al godimento dei ſenſi uniſce il piacere rifleſſo della preferenza e della eſcluſiva; circoſtanze entrambe, che luſingano grandemente il noſtro amor proprio, perchè ci fanno vedere la noſtra ſuperiorità riſpetto agli altri) ſono tutti motivi erronei bensì nella loro applicazione, ma plauſibili nel loro principio. Ma noi? Noi, che vantiamo ragionevolezza, umanità, cultura, morale, dolcezza di coſtumi con altri ſiffatti bei paroloni, che formano il pomposo filoſofico gergo del noſtro ſecolo..... noi perchè facciamo la medeſima coſa? Per ſentir una voce, che ſia una ottava più acuta delle altre voci. Oh qual oggetto importantiſſimo, per cui ſi debba mutilare un noſtro ſimile! Oh qual fine politico e legislativo per cui i Governi lo debban permettere! Si dice, che i ſelvaggi del fiume S. Lorenzo col ſolo oggetto di ſpiccarne un frutto tagliano gli alberi dalla radice. Coltiſſimi Italiani! Non ſareſte forſe degni di eſſer trapiantati lungo il fiume S. Lorenzo?

tutti gli altri cantori. Occupati solo del gorgheggiare pare a loro, che l'azione e il gesto non ci abbiano a entrare per niente, e si direbbe quasi che vogliano patteggiare colle orecchie dello spettatore senza curarsi punto degli occhi. Così si veggono sovente muover le labbia, s' ode la soave armonia delle loro voci come si sentiva risuonar nell' antica Mensi la statua di Memnone al primo comparir dell' Aurora senza che corrispondesse all' armonia verun atteggiamento esteriore. E se qualche volta si pongono in movimento è solo per contraddir se medesimi, e per distrugger col gesto la commozione, che avrebbe potuto destarsi col canto, accompagnando con segni di dolcezza le parole, che esprimono il furore, e prestando a Cleonice addolorata per la partenza di Alceste lo stesso contegno, che le si darebbe allorchè si consiglia coi grandi della nazione intorno alla scelta di uno sposo. Chi può frenare il riso in veggendo un Timante disperato o un furioso Farnace, che in mezzo alla disperazione o alla collera quando l' anima mettendo in rapida convulsione le braccia, gli occhi, il volto, e pressochè tutte le membra fa quasi sembiante di volere sloggiare dal corpo, pur si fermano fissi immobilmente colla bocca aperta, col braccio incurvato, e colla mano attaccata al petto per più minuti, come avessero a rappresentare i figliuoli della Niobe, che si trovano nella galleria di Firenze? Cosa vogliono significare que'

tan-

tanti ſtorcimenti di collo, quel girare cogli ometti, quel non aver mai il torace in riposo non altrimenti che facciano gli avvelenati, o i punti dal morso della tarantola, nel tempo che si espone la sua ragione ad un Principe, o mentre Regolo parla gravemente col Senato di Roma? E qual è l' uomo di buon senso che non deva fremere nel veder, per esempio, Radamisto, che ferito in un braccio da Tiridate continua ancora a gestire per tutta l' azione col braccio ferito, come l' avesse pur sano? Nell' osservare Arbace, che apparecchiato a bere il veleno, e cantando un' aria colla tazza in mano, la va voltando, e rivoltando come fosse già vuota? Nel contemplar Argene, che mentre le vien narrata la disperata risoluzione di Licida resta indifferente sulla primiera attitudine finchè dura il racconto, terminato il quale, comincia come per convenzione a dar nelle smanie? Nel rifletter, che Beroe allorchè, parlando con Samnete gli dice

Idol mio per pietà rendimi al tempio.

in vece d' intuonare quell' *idol mio* verso l' amante, si rivolge al vicino palchetto dove lo scimunito protettore accoglie l' inzuccherato complimento con un sorriso di compiacenza e colla stolidezza degna di cotai mecenati? Per non dir nulla della energia che scemano alla situazione e al sentimento lasciando il gesto inoperoso e senza effetto in tante circostanze, che traggono appunto da esso la lor verità.

Come avessero un sedecommesso ne' gesti, che si trasmettesse per retaggio dal maestro al discepolo, così vedrete usarsi da loro in ogni e qualunque circostanza certe maniere di muover le braccia, il collo, e le mani, dalle quali non si dipparton giammai. Si cangia la musica annunziando, che comincia il recitativo obbligato o l'aria? Ecco Eponina voltar tosto le spalle all' Imperador Vespasiano, che riman sulla scena, senza riguardo al rispetto dovutogli, e divertirsela passeggiando lentamente il Teatro, come se per tutt' altro fine fosse venuta colà che per concigliarsi l' attenzione e per mostrarsi appassionata. Prende poi a cantar le parole colla nobil mimica esposta di sopra, e colla quale par che i cantanti vogliano prendersi a gabbo la sensatezza degli uditori; tanto essa è inverosimile, disanimata, e ridicola. E in tanto Vespasiano, che ascolta, che fa egli? Sua Maestà Imperiale se la passa garbatissimamente affettando un' aria di dissipazione che innamora, guardando per ordine i multiformi cimieri, e le vario-pinte altissime piume, che si muovono nei palchetti, salutando nella platea i suoi conoscenti ed amici, sorridendo col suggeritore o colla orchestra, guardandosi l' anello, battendo tal volta e ribattendo le catenuccie dell' orologio con simili gentilezze tutte a questo modo bellissime. E ciò mentrechè la meschinella Eponina si sfiata per muoverlo a compassione. Quale idea si formano essi adunque

del

del luogo dove si trovano, e dei personaggi, che rappresentano? Non direste, che vogliano ancor sul Teatro comparir que' tali, che sono, che si facciano uno scrupolo di mentire al Pubblico, e (come diceva a questo proposito graziosamente il più volte lodato Benedetto Marcello) che abbiano timore non l' udienza prenda in iscambio il Signor Alipio Forcone e la Signora Cecilia Pelatutti col Principe Zoroastro e colla Regina Culicutidonia?

La cagione degli accennati difetti viene in parte dalla natura stessa del canto, poichè quanto più di attenzione si mette nel far dei trilli e dei passaggi tanto meno rimane per accompagnarli coi segni confaccentisi; ma in gran parte consiste ancora nella inesperienza dei cantori, nel poco studio, che ci mettono sù tali cose, e nelle false idee, che si formano del loro mestiero, non sapendo, o non volendo sapere, che l' anima degli affetti consiste nella maniera di esprimerli, e che poco giova ad intenerirci la più bella poesia del Mondo quando accompagnata non venga dall' azion convenevole. Così almeno la intendeva il gran Metastasio, il quale in una lettera diretta al Signor Mattei Napoletano si lagna vivamente di cotale abuso. *Qualunque sia*, ei dice, *cotesto mio povero dramma non crescerà certamente di merito fra le mani de' presenti cantori ridotti per colpa loro a servir d' intermezzo ai ballerini, che avendo usurpata l' ar-*

te di rappresentare gli affetti e le azioni umane meritatamente hanno acquistata l'attenzione del popolo, che hanno gli altri meritatamente perduta; perchè contenti di aver grattato le orecchie con una sonatina di gola nelle loro arie, il più delle volte nojose, lasciano il peso a chi balla d' impegnar la mente e il cuore degli Spettatori.

E pazienza s' eglino almeno avessero imparati gli elementi dell' arte loro, e cantassero come va fatto, ma per disgrazia nostra sono o tanto ignoranti o tanto pregiudicati in questo quanto nel restante. Per mettere in tutto il suo lume una proposizione, che profferita da uno straniero in mezzo alla Italia può forse comparir temeraria, mi si conceda entrare in qualche ricerca intorno al canto imitativo del melodramma, la quale sarà, cred' io, non inutile affatto ai signori virtuosi, se pur la loro ignoranza, o la vanità, o i pregiudizj, che partecipano dell' una, e dell' altra, lasciano loro tanto di modestia e di buona fede quanto basta per degnar d' uno sguardo le osservazioni di un amatore del bello, il quale però ha i due capitali difetti di non essere aggregato a veruna accademia, e di dire intrepidamente ciò che si sente.

Nel nostro presente sistema drammatico tre cose concorrono principalmente a produr l' espressione, cioè l' accento patetico della lingua, l' armonia, e la melodia, ciascuna delle quali suddivi-

videndosi in varj altri rami formano poi quell'aggregato, dal quale ben congegnato e unito ai prestigj della prospettiva risulta poi l'illusione e l'interesse dello spettacolo. L' accento patetico della lingua non essendo altro che il linguaggio naturale delle passioni nei varj loro caratteri, è quello, che serve di fondamento alla imitazion musicale principalmente nel canto. La melodia è l' imitazione stessa di esse passioni eseguita pel mezzo d' una serie successiva di suoni aggradevoli. L' armonìa è, per così dire, il legame o vincolo frà l' uno e l' altra siccome quella, che modifica l' accento secondo tali determinati intervalli, e che dà ai suoni della melodia la necessaria precisione e giustezza. Le tre cose accennate sono così legate fra loro e così essenziali nel melodramma, che ove mancasse una sola, non sarebbe possibile l' ottenere l' effetto delle altre. L' accento della lingua sciolto, a così dire, e vagante non avrebbe altra forza che quella che si ritrae dal parlar ordinario. La melodia da per se sarebbe un disegno capriccioso senza oggetto nè regola. L' armonia resterebbe una combinazione equitemporanea di suoni, che niuna immagine, niuna idea presenterebbe allo spirito. Ma se la loro azione è necessaria nel melodramma, non è necessario però che quest' azione sia nello stesso grado dappertutto nè che sia simultanea. In una lingua armoniosa per natura come la greca, dove la poesia regolava la musica,

do-

dove la prosodia era l'anima della misura; dove l'accento musicale da se medesimo non abbisognava se non che dell' aggiunta del ritmo per divenire un perfetto recitativo, la poesia poteva accompagnarsi, e s'accompagnava in effetto con un canto eguale e continuo appropiato mirabilmente all'indole di essa. Poetare e cantare pei greci erano una sola e medesima cosa. Ma nelle nostre lingue moderne appoggiate, per le ragioni, che s'addussero altrove sù principj diversi siffatta unione o combaciamento fra la poesia e la musica non può così speditamente ottenersi, poichè avendo la musica acquistate tante ricchezze inseparabili da lei, non sa accompagnarsi colla poesia senza portar seco tutto il corredo de' suoi abbigliamenti, e per conseguenza senza opprimere la compagna. A guisa dell'amore ella non sa regnare che sola. Dall'altra parte l' azione della musica è così viva ed intensa che mal potrebbe regger l' uomo alle squisitezze d' una melodia come è quella usata ne' nostri teatri, se dovesse prolungarsi senza interruzion nè respiro per i tre atti d' un dramma. Da queste due ragioni combinate insieme risulta il doppio bisogno di far prevalere alternativamente nel melodramma or la poesia or la musica, e di maneggiar la melodia con certe precauzioni allorchè faccia di mestieri unirla colle parole affinchè queste non perdano totalmente l'effetto loro. Quindi la natural divisione della poesia musicale in recitativo

tivo ſemplice, recitativo obbligato, ed aria; diviſione troppo neceſſaria nei noſtri ſiſtemi di armonia e di lingua, ma la quale per motivi contrarj non era nè poteva eſſer tale preſſo agli antichi greci. Coſicchè tutta la teoria della eſpreſſione nel moderno melodramma ſi racchiude nella ſoluzione del ſeguente problema: *Aſſegnare fino a qual punto l' accento naturale della lingua poſſa divenir muſicale, e fino a qual punto la muſica deva approſſimarſi all' accento naturale.*

Una folla di corollarj luminoſi e brillanti mi ſi fanno innanzi dopo l' enunciato problema sù i quali però mi è forza paſſare di lungo per fermarmi ſoltanto nelle coſe che tendono direttamente al mio aſſunto. Sarà la principale l' applicazione degli accennati principj alle diverſe parti del melodramma. V' ha dei caſi dove ſpicca la ſola poeſia con pochiſſimo accompagnamento di muſica: dei caſi dove la poeſia prende alcuni caratteri di canto coll' intervento degli ſtrumenti: dei caſi in fine dove la poeſia trasfondendoſi intieramente nel canto e fregiata da tutti gli ornamenti della ſtrumentale concorre inſiem colla muſica a render più pompoſo e più illuſtre il trionfo del ſentimento.

Partendo da un principio inconcuſſo, cioè che nella muſica drammatica tutto eſſer deve imitazione, e che niente può ella imitare dell' umano diſcorſo fuorchè l' accento delle paſſioni, o ciò che

ap-

appresenti allo spirito una rapida successione d' immagini; si deduce con evidenza, che poco o nulla può imitare la musica nel semplice recitativo, nel quale poco differente dal parlar ordinario pel tuono della voce tranquilla con cui s' espone, e per le materie, che vi si trattano, raro è che spicchi l' energia degli affetti. Tocca dunque alla poesia il far valere ciò che non potrebbe render la musica, ed ecco il luogo opportuno per l' attore di mostrar il suo talento nel recitare, notando il senso delle parole con chiara e netta pronunzia, osservando la prosodia della lingua senza confonderla, facendo sentir all' orecchio il poetico ritmo senza troppo affettatamente ricercarlo, insistendo sulle inflessioni che le somministra il discorso, in una parola attaccandosi alle regole, che prescrive l' arte della declamazione. La musica non vi deve entrare se non quanto basti per far capire, che l' azione rappresentata è un azion musicale per contrapposizione alla recitata. Altro non vuolsi da essa se non che accompagni da quando a quando l' attore col basso affine di sostenere la di lui voce, nè si chiede altro dall' attore, se non che misuri l' accento con qualche intervallo armonico. Tutto il restante debbe tacere e la sola poesia parlare.

Allorchè il sentimento va prendendo mossa e calore, allorchè la voce interrotta per intervalli palesa il disordine degli affetti, e l' irresolutezza

d' un

d' un animo agitato da mille movimenti contrarj, l' accento patetico della lingua piglia anch' esso un nuovo carattere nel recitativo obbligato, carattere, il quale essendo imitabile dalla musica giustifica l' inrervento di essa, anzi lo rende necessario. Ma uno stato dove la passione s' esprime per reticenze, e dove l' alternativo silenzio frapposto alle parole è il miglior indizio possibile della dubbiezza dell' animo, non potrebbe rappresentarsi con una sempre costante e non mai interrotta modulazione: quindi la regola dettata dal buon senso e dalla esperienza d' usar cioè vicendevolmente della poesia e degli strumenti come di due interlocutori, che parlano l' uno dopo l' altro. Ed è quì appunto dove più che altrove spiccar dovrebbe la scienza mimica dell' attore, e le profonde osservazioni fatte da lui su i caratteri, sugli affetti, e sugli uomini. Dovrebbe egli interpretare colla evidenza del gesto ciò che la voce non esprime a bastanza, perchè trovasi, a così dir, soffogata dall' affollamento delle idee. Dovrebbe dar maggior lume e risalto all' idioma imitativo degli strumenti ora con lunghe pause e marcate che aprano largo campo all' azione di essi, ora con quei segni inarticolati che sono la favella dell' anima, e che mostrano la superiorità di un attore che sente e conosce non solo quello che dice, ma quello ancora che deve tacersi. Dovrebbe far sentire la successione degli intervalli armonici nei tuoni della voce,

e far-

e farla sentire in maniera che, notandoli fortemente e troppo spesso, non si dia nel cantabile proprio dell'aria, oppure, notandoli debolmente e troppo di rado, appena si distingua dal discorso ordinario. Dovrebbe inoltre significar coll'azione, coi cambiamenti del volto, e coll'atteggiamento della persona que' tratti di forza e di sublimità che vengono assai meglio spiegati con un silenzio eloquente e con un accento interr[illegible]o che colla più pomposa orazione. Dalla imperizia de' cantori in questo genere è venuta l'accusa che varj scrittori fanno al canto moderno di non convenire cioè in alcune occasioni a quello stile sublime, a quelle situazioni inaspettate ed energiche, onde tanto s'ammiran da noi i poemi degli antichi, e le tragedie recitabili. Diamone alcuni saggi per maggior chiarezza.

Nel sesto libro della Eneide Enea trova ne' boschetti dell' Eliso la troppo sventurata Didone. Al suo apparire si risvegliano nel petto del Principe trojano la tenerezza e il rimorso. S' avvicina, piange, le parla colla eloquenza propria d'un' anima che conosce tutta la sua umiliazione, e che vorrebbe pur patteggiare fra la religione e l'amore. Didone l' ascolta senza guatarlo, non proferrisce un sol motto, e gli volta le spalle.

Nella Medea di Cornelio quella principessa sdegnata con Giasone e con tutta la corte di Creonte fa palese a Nerina sua confidente l' estremo

de-

eſiderio che ha di vendicarſi, e la deſtrezza colla
uale va cercando i mezzi per riuſcirvi. Nerina,
he ignora ciò che ponno intraprendere le grandi
aſſioni, moſtra di dubitarne, le mette in viſta
utto l' orrore del ſuo deſtino, l' odio de' proprj
aſſalli, la potenza di Giaſone, e la debolezza
i lei

Contre tant d' ennemis que vous reſte-t-il?

E Medea riſponde

Moi,

legli Orazj del medeſimo poeta una donna viene
al campo dov' era ſtata preſente alla pugna ſen-
a però vederne il fine, per avviſar il padre, che
duo figliuoli ſuoi erano ſtati uccisi da' Curiazj,
che il terzo, vedendo di non potervi reſiſtere,
vea preſa la fuga. Il vecchio ſen duole amara-
nente della codardia del figlio. La ſorella allor
li dimanda

Que vouliez vous qu' il fit contre trois?

E il vecchio Orazio

Qu' il mourut;

Nell' Othello di Shakespear quel Generale di
uor magnanimo, ma violento e geloſo all' eſtre-
no ingannato da Jago crede infedele Derdemona
ua moglie, e la uccide nel letto maritale. Un
nomento dopo ſcuopre l' innocenza di queſta, e le
alunnie del perfido amico. In vece di dar nelle
manie Othello impietriſce, e cade ſul letto ſenza
voce nè motto.

Nel

Nel Macbetto dello stesso poeta un suo confidente gli dice, che il suo nimico gli ha trucidata barbaramente la moglie e i figli, alla qual nuova restando egli quasi colpito fosse dal fulmine, e sentendosi eccitar dall' amico alla vendetta e al sangue, troncamente risponde: *Ei non ha figli*.

Ora, dicono essi, nè il terribil silenzio di Didone e di Othello, nè le sublimi risposte di Macbetto, di Medea, e di Orazio, nè mille altri esempi di questo genere si posson rendere nella nostra musica troppo loquaci senza stemperarli in una insipida cantilena. Ma benchè siffatta obiezione abbia più forza contro alla spezie di canto e di musica solita a sentirsi oggidì sù i teatri che contro il canto e la musica in generale, e benchè intendersi ciò debba soltanto delle arie e non dei recitativi, dove è indubitabile, che possono aver il lor luogo i tratti più vibrati ed energici, come l' hanno pur qualche volta in quelli di Metastasio; egli è certo, non ostante, che l' accusa sarebbe men ragionevole, ove la riflessione e la scienza del cantore sapessero colla proprietà dell' azione supplire al rapido e conciso linguaggio degli affetti. Ma di siffatto studio e cognizione, onde tanti vantaggi ne riporterebbe l' arte drammatica, niun pensiero si prendono i moderni Arioni.

Quando la passione dopo aver ondeggiato vaga ed incerta s' appiglia pure ad un qualche partito, o si risolve in uno o più sentimenti determi-

mi-

minati, allora l' accento della lingua rinforzato dal vigore, che gli somministra la sensibilità posta in esercizio offre quella situazione o quadro, che serve di fondamento all' aria. In questa la poesia animata dalla espressione, abbellita dalla esecuzione, e fregiata di quanto ha l' armonia di più seducente e di più energico prende tutti i caratteri del canto. Ivi l' estensione della voce è maggiore, le sue inflessioni più decisive, i riposi sulle vocali più lenti, la successione armonica degli intervalli diviene più sensibile e più frequente. Ivi la melodia ricerca i tuoni più appassionati e per conseguenza i più veri, gli raccoglie sotto ad un motivo dominante, gli dispone secondo l' ordine più dilettevole all' orecchio, e gli guida per modulazioni ora forti ed ardite, ora insinuanti e dolci, ora brillanti e piacevoli, ora tragiche e sublimi. Ivi l' attore non dee più recitare, ma modulare bensì le parole con proporzionata messa di voce, con portamento giusto, serbando religiosamente i loro diritti alla poesia e alla lingua, prendendo dall' arte quel tanto e non più che ci vuole per presentar la natura nel suo più vero e più dilettevole aspetto, in una parola devono spiccare nella esecuzione del suo canto la verità, l' esattezza, e la semplicità. Per verità di canto s' intende l' eseguire ciascun motivo colla mossa o andamento ad esso più acconcio, e l' afferrar i caratteri distintivi di ciascuna cantilena qualmente

ſi convengono alla patria, alla età, alle circoſtanze, e al grado attuale di paſſione del perſonaggio rappreſentato. Per eſattezza io intendo la preciſione nella intuonazione, la giuſtezza nel tempo, la chiarezza nell'articolar diſtintamente le ſillabe. Per ſimplicità altro non ſi vuole ſignificare fuorchè l'opportunità, e la ſcelta negli ornamenti. E perchè molto ſi è parlato e nulla ſi è conchiuſo finora dai muſici intorno all'uſo di cotali ornamenti, trovandoſi fra loro chi vorrebbeli eſcluſi affatto dal canto come coſa puerile, e chi vorrebbeli al contrario ſupporre così neceſſarj, che diſadorna e inſoffribile riuſcir doveſſe ſenza di eſſi qualunque melodia; perciò parmi opportuno aggiugner brevemente ſu tale argomento qualche rifleſſione più filoſofica e più preciſa, imitando i chimici, i quali riducono ad un picciol vaſetto di quint' eſſenza odoroſa la ſoſtanza di mille fiori, che ſi trovavano ſparſi per le campagne.

Lo ſcopo delle arti imitative non è di rappreſentar la natura ſemplicemente qual è, ma di rappreſentarla abbellita. Siccome tutte le coſe create perciò appunto che ſono create hanno dei limiti, e ſiccome i limiti ſuppongono imperfezione nell'eſſere ove ſi trovano, così non è poſſibile ſcoprir nell' univerſo un oggetto tanto aſſoluto e compito, che poſſa ſervire di archetipo all' alta meta che ſi propongono le arti. Che fa dunque l'artefice? Guidato dalla percezione intima di quel bello, che

eſi-

esiste forse nella natura fino ad un certo punto, ma che non è nella maggior parte se non che una composizione, un lavoro fattizio delle nostre idee, prende a modificar la materia, che debbe servirgli di stromento, e togliendo da essa le parti tutte che mal corrisponderebbero al suo mentale disegno, raduna le altre e le combina sotto la forma più acconcia a far nascere in noi le idee della unità, della varietà, della decenza, e dell' ordine. Così l' Amore di Prassitele, il Giove di Fidia, la Venere di Tiziano, il carattere di Augusto nel Cinna, l' anima di Regolo nel Metastasio, il *Se cerca, se dice* del Pergolese altro non furono che un aggregato di proprietà atte a produrre in noi un determinato genere di sensazioni, le quali proprietà sparse prima nel mondo morale o nel fisico, e raccolte poi dagli artefici sotto ad un determinato concetto costituirono quel tutto, che viene decorato col nome di bello. Ecco la necessità di abbellir la natura ricavata dal principio stesso della imitazione.

Al motivo che ha comune la musica con tutte le arti rappresentative s' aggiungono ancora dei peculiari a lei sola. La sua maniera d' imitare è così indeterminata e generica, i punti dov' ella può afferrar la natura sono sì oscuri e sì rari, i segni esteriori delle passioni, che servono di materia al linguaggio musicale, sono così poco energici e così ambigui a cagione di quel contegno, di quella tinta di falsità, o di riserba che hanno spar-

so sopra di noi i sistemi di educazione, e i successivi progressi della coltura o piuttosto del corrompimento nella società, che la vera musica sarebbe ridotta pressochè al niente, se una discreta licenza negli ornamenti non supplisse in lei alla scarsezza degli originali imitabili.

Ma dove, quando, e come deve usar il musico degli ornati per conciliar fra loro i due estremi difficili, di emendar cioè coll' arte i difetti della natura, e di non sostituire alla natura gli abbigliamenti dell' arte? Seguitiamo in cotal ricerca l' analisi. Quando si dice, che l' arte debbe ajutar la natura, si viene a dire, che l' artifizio è un supplemento di ciò che a lei manca. Per conseguenza dove la natura non ha bisogno di supplemento, dov' ella ha in se stessa i gradi di attività necessarj a produrre compiutamente il suo effetto, ivi l' artifizio non dee punto aver luogo. A conoscer poi quando la natura abbia forza per se sola a produrlo, basta osservare se i tratti, che si mostrano in lei, fissano tutta l' attenzione del nostro spirito in maniera che dopo averla veduta, e dopo ch' ella ha parlato, la nostra curiosità e il nostro desiderio richieggano ancora qualche cosa di più, oppure rimangano appieno soddisfatti. S' è conseguito questo fine ultimo? Allora gli ornamenti aggiunti alla semplice, e schietta natura nnocono in vece di giovare, perchè da una banda chiamano a se parte di quell' attenzione che dovreb-

vrebbe tutta e intiera fiffarfi ful tale oggetto, e dall' altra cuoprono colla loro pompa alcune bellezze naturali di effo, onde reftando inoffervate, oppur non fentite non eccitano l' intereffe. Le potenze del noftro fpirito non reftano ancora appagate? Ecco deve l' arte venire in foccorfo a riempiere quel voto lafciato tra la cagione e l' effetto, facendo che gli abbellimenti fuoi fervano, a così dire, di mediatori fra l' imperfezione della natura, e la fenfibilità mal contenta dell' uditore. Sua incombenza è di aggiugnere all' oggetto imitato quei lineamenti che gli mancavano nella prima fua impronta, acciò più chiara e più fenfibile apparifca l' imitazione. Ma fi ricordi bene, ch' effa appunto non dee far altro che riempiere il voto, vale a dire correggere, o ajutare, o perfezionar la compagna, non mai fopraffarla nè opprimerla. La fomma gloria di lei confifte anzi nel farla trionfare e nafconderfi. Guai fe l' arte moftra i fuoi vezzi! Guai fe in vece di aufiliare vuol comparir prottetrice! Allora lo fpettatore, che non s' intereffa nell' oggetto fe non fe a motivo della illufione, ogni qual volta è coftretto a riconofcer l' inganno fi pente della propria credulità, e fi vendica difpregiando l' arte e l' artefice.

Dai principj accennati fi ricava, che il mufico non dee ammetter in ogni luogo gli ornamenti, nè in ogni luogo fchivarli. Dee ammetterli qualora effi realmente correggano i difetti della compofi-

zione o del ſentimento, qualora promuovano il gener medeſimo di eſpreſſione che regna nel canto, qua'ora ſi confanno coll' oggetto imitato e colla ſituazione, qualora ſervano a conciliar l' attenzione dello ſpettatore diſponendolo a inoltrarſi nel ſenſo delle parole o a guſtar meglio la forza e la varietà del dettato muſicale. Deve ſchivarli qualora divengon ſuperflui, o paleſan di troppo l' artifizio, o ſcemano con inſignificanti fraſcherie la vivacità del ſentimento, o diſtornano l' attenzione dell' uditore dal ſoggetto principale, o diſtruggon l' effetto delle parti compagne, o tingono il motivo di un colore diverſo da quello che eſige il ſuo carattere, ovvero cangiano l' indole della paſſione o la natura del perſonaggio. Come la materia di che ſi tratta è tanto importante, così ſarà bene il diſcendere a qualche conſeguenza di pratica.

Prima. Non ſi dee aggiugnere alcun abbellimento nè dalla parte del ſuonatore, nè dalla parte del cantante ai ſemplici recitativi, come non s' inorpellano nella retorica l' eſpoſizione d' una ragione o la narrativa d' un fatto; perocchè naſcendo l' intereſſe dalla chiara percezione di ciò che il produce, lo ſpettatore non potrebbe commuoverſi in ſeguito ſe gli ornamenti gli impediſſero di preſtar al filo dell' azione la dovuta attenzione.

Seconda. Molto meno nei recitativi obbligati, dove rappreſentandoſi la dubbiezza dello ſpirito

rito nata dal contrasto dei motivi che gli si fanno innanzi, l'anima concentrata nella sua irresolutezza non ha tempo di badare alle frascherie.

Terza. Non deve infiorar il principio di un'aria per la stessa cagione che non s'infiora l'esordio di una orazione, cioè perchè ivi è più che altrove necessaria la semplicità ad intender bene ciò che vuol dire il motivo, il quale mal si capirebbe travvisato dall'arte, e perchè supponendosi gli uditori attenti abbastanza in principio, fa d'uopo riserbar i fiori per quel tempo ove la loro attenzione comincia a illanguidire.

Quarta. Nemmeno allora quando il canto esprime il calore delle grandi passioni. Queste non veggono altro oggetto fuorchè se sole, e gli ornati aggiunti in tal caso fanno il medesimo effetto, che le nugole frapposte a ciel sereno fra l'occhio dello spettatore e l'astro luminoso del giorno.

Quinta. Nè meno in quella spezie di affetti, che ricavano il pregio loro maggiore dalla semplicità con cui si sentono, e dal candore con cui si esprimono; tali sono gli amori boschereccchi e le ingenue tenerezze di due giovani amanti ben educati. Una negligenza non affettata si conviene ai primi. Un ozio dolce d'ogni altra facoltà dello spirito fuor di quella di amarsi e di godere s'appartiene ai secondi.

Sesta. Non dee il cantore frammetter gli ornamenti qualora l'andamento delle note nella com-

posizione o la mossa degli strumenti è incitata e veloce. Sarebbe lo stesso che se ad uno, che anela nel corso, altri gettasse fuori di strada alcuni pomi bellissimi, acciocchè trattenendosi egli a raccoglierli, non potesse mai toccare la meta.

Settima. Nè meno quando canta accompagnato in un duetto, in un trio, in un finale, o in un coro; attesochè se ad ogni cantore si concedesse l'uscir della riga per far pompa di ghiribizzi mentre gli altri stanno fermi a rigore di nota, quella non sarebbe più musica, ma piuttosto una confusione e un tumulto.

Ottava. Si può far uso di qualche fregio nelle arie allegre e festevoli perchè proprio è dell' allegrezza il diffondersi, e perchè lo spirito non fissato immobilmente (come nelle altre passioni) sopra un solo oggetto, può far riflessione anche agli scherzi dell'arte.

Nona. Come nelle arie ancora che si chiamano di mezzo carattere; perchè non esprimendosi in esse veruno slancio di passione forte, nè alcun rapido affollamento d'immagini, la melodia naturale deve allora supplire con graziosi modi e con gruppetti vivaci alla scarsezza di melodia imitativa.

Decima. Si può brillare cogli ornamenti in quei casi dove il personaggio s' introduce a bella posta cantando come nell' *Oh care selve, oh cara felice libertà* posto in bocca di Argene nell' Olimpia-

piade, o nell' inno

S' un' alma annodi
S' un core accendi
Che non pretendi
Tiranno amor?

nell' Achille in Sciro, e varie altre di questa classe, nelle quali siccome il personaggio non rappresenta, ma canta, così a lui non si vieta usare di quelle licenze, che si permettono a chi si diverte cantando in una camera, o in un' accademia.

Undecima. Ma nei casi indicati, come in tutti gli altri, gli ornamenti debbono usarsi con parsimonia e con opportunità. La mancanza della prima fa simile il canto alla pianta infeconda di Virgilio: *foliorum exuberat umbra*. La mancanza della seconda mette il motivo musicale in contraddizione con se medesimo, poichè ad un andamento patetico s' uniscono i fregi dell' *allegro*, gli arzigogoli del *presto* s' inseriscono nell' *adagio*, e così via discorrendo.

Duodecima. Quando il pensier musicale d' un aria si è presentato adorno di certa classe di ornamenti, non si dee replicarlo di nuovo vestito in foggia diversa; perchè s' hai colpito nel segno la prima volta, saranno necessariamente fuori di luogo i vezzi che le aggiugni nella seconda.

Decimaterza. Le cadenze si devono eseguire con una ben graduata messa di voce, e con sobrietà d' inflessioni scorrendole con un sol fiato e con quel

quel numero di note ſoltanto che baſti a far guſtare il penſiero, e a riconoſcervi l' indole della paſſione.

Decima quarta. Vengono proſcritte dal buon ſenſo tutte le cadenze eſeguite nello ſtile di *bravura*, cioè quelle cadenze arbitrarie inventate all' unico fine di far brillare una voce accumulando ſenza diſegno una ſerie prodigioſa di tuoni e raggirandoſi con mille girigiri inſignificanti. Queſto metodo è eccellente per metter in viſta un cantore agli occhi del volgo muſicale; ma l' uomo di buon guſto va al teatro per ſentir parlare Sabino ed Eponina, non per ſapere quanti paſſaggi e quanti trilli poſſano uſcire in mezzo quarto d' ora dalla volubiliſſima gola d' una Gabriela, o d' un Marcheſi.

Decima quinta. Non ſi devono far entrare nel canto gli ornati proprj della muſica ſtrumentale; poichè avendo queſta le ſue bellezze a parte, il miſchiarle con quelle del primo è lo ſteſſo che veſtire il penſiero di un abito non ſuo.

Decima ſeſta. Per conſeguenza ſono eſtremamente aſſurdè, e ridicole le *arie obbligate*, dove la voce imita uno ſtromento ſia da fiato oſſia da corda. Lo ſcopo del canto drammatico è quello di rappreſentar le paſſioni, le quali non ſi manifeſtano nell' uomo col ſuono dell' oboè, nè del violino.

Decima ſettima. Haſſi a sbandire dalle cadenze

ze come un ornamento puerile quella che si chiama *recapitulazione dell' aria*, parola che o si risolve in una idea in intelligibile, o contiene un precetto insensato. La passione non epiloga mai se medesima, nè dispone i suoi movimenti secondo le regole dell'arte retorica del Padre De colonia.

Decima ottavá. Gli abbellimenti, che s' introducono, debbono essere di vaga e leggiadra invenzione, perchè il solo fine d' introdurli è quello di dilettare; debbono innestarsi con graziosa naturalezza nel motivo acciocchè non appaja troppo visibilmente il contrasto; debbano finalmente eseguirsi con esattezza inemendabile, poichè sarebbe strana cosa e ridicola, che il cantore si dimostrasse inesperto nelle cose appunto ch' ei fa col solo ed unico scopo di mostrare la sua perizia.

Se i maestri dell' arte in vece di consultar la moda sempre capricciosa e incostante, o di abbandonarsi allo spirito di partito, che non coglie nel vero giammai, avessero, siccome ho io cercato di fare, fissati i principj analizzando le idee ne' suoi primitivi elementi, da una banda non si vedrebbero essi aggirarsi tastoni dentro al buio di mille inconcludenti precetti, e dall' altra la musica vocale si troverebbe in Italia in istato assai diverso da quello che si trova presentemente. Però non diffido, che dal lettore mi venga perdonata la lunghezza dello svagamento in attenzione alla sua utilità.

Di-

Dicendo quello, che dovrebber fare i cantori, ho detto appunto quello ch' essi non fanno. Come se avessero in qualche scrittura fatta per mano di notajo rinunziato solennemente al buon senso, così gli vedrete sovvertire e capo volgere ogni parte del melodramma. Il recitativo dove la poesia conserva tutti i suoi diritti, e dove l' imitazione è così prossima alla verità e alla natura, è la parte ch' essi strapazzano più d' ogni altra. Ora profferiscono le parole con un certo andamento uniforme e concitato che non a declamazione, o a discorso naturale rassembra, ma a quelle orazioni piuttosto, che i fanciulli sogliono cinguettare presso al loro babbo. Ora adoperano una cantilena perpetua, che annoia insoffribilmente chi ascolta. Ora scambiano la quantità delle sillabe pronunziando breve la lunga, e lunga la breve. Ora si dimenticano nelle fauci o nel palato le finali delle parole profferendole per metà. Ora sconnettono il nominativo dal verbo, che gli si appartiene, ovvero una parte dell' orazione dall' altra in maniera che tante volte non si capirebbe punto la relazione frà le parole nè il significato loro, se non venisse in aiuto il libretto per far ciò che faceva il pittore di un castello chiamato Orbanesa rapportato nella Storia di Don Quisciotte, al quale, dopo aver dipinta una figura, riusciva tanto fedele l' imitazione che gli abbisognava per esser capito scriver di sotto: *Questo è un gallo*. Nul-

la

la dirò della radicale monotonia e della somiglianza perpetua, che s' avverte sostituita a quella varietà d' intervalli e di tuoni, che vi si dovrebbe sentire in ciascun periodo, anzi in ciascuna sillaba secondo la diversità delle parole, e dei sentimenti. Se qualche differenza vi si osserva, questa consiste solo ne' vizj dissimili di chi gli recita. V' è chi lo dice in confidenza, chi con una confusione che ributta. V' è chi affretta a guisa di chi vuol galoppare, v' è chi mostra una milensaggine che vi par quasi debba convertirsi in ghiaccio prima di finire. Chi sel mangia fra' denti, chi lo canta ridendo. L' uno strilla, l' altro balbutisce, e il terzo scivola.

. . . . . ille retrorsum
Iste sinistrorsum.

Ho udito alcuni cantori scusarsi di cantar male i recitativi accagionando i maestri, i quali coi rivolgimenti inaspettati del basso fanno aberrar la voce in luogo di guidarla. Sarà vero tal volta questo difetto ne' compositori, ma ciò non basta a scolparne i cantanti, che quasi sempre lo cantano male oltre l' inciampar che fanno in mille altri vizj, i quali nulla hanno di comune col movimento del basso. Passiamo alle arie.

Non negherò già, che se il canto si prende in quanto è la maniera di modificare in mille guise la voce col maggior possibile artifizio e finezza, non abbia quest' arte ricevuto degli avvanza-

zamenti prodigiosi in Italia. La leggerezza del clima, il tatto squisito dei nazionali in materia di musica, la lunga abitudine di giudicare e di sentire, la moltiplicità dei confronti, la lingua loro piena di dolcezza e di melodia, la sveltezza e agilità della voce procurata a spese della umanità sono tutte cause, le quali hanno dovuto render gli Italiani altrettanto capaci a perfezionare questa spezie di talento quanto lo erano gli antichi Sibariti nel raffinar i comodi della vita, o quanto le moderne ballerine del suratte descritte con penna rapida e brillante da uno storico Filosofo lo sono nel preparar eruditamente le faccende multiformi della voluttà. Cosicchè l' arte di eseguire le menome graduazioni, di dividere il suono più delicatamente, di esprimere le differenze e gli ammorzamenti insensibili, di colare, di filare, di condurre la voce, di distaccarla, di vibrarla, e di ritirarla; la volubilità, il brio, la forza, le uscite inaspettate, la varietà nelle modulazioni, la maestria nelle appoggiature, nei passaggi, nei trilli, nelle cadenze, nelle vocalizzazioni, siccome in ogni altro genere di ornamenti; lo stile dilicato, artifizioso, raffinato, sottile, l' espressione tal volta degli affetti più molli condotta fino alla evidenza; sono tutte meraviglie del cielo Italico poste egregiamente in esecuzione da parecchi cantori viventi. Abilità, ch' io riconosco in loro, e la quale tanto più volontieri confesso quanto più

sono

ſono lontano dal voler comparire parziale od ingiuſto.

Ma ſe per canto s' intende l' arte di rappreſentar modulando le paſſioni e i caratteri degli uomini talmente chè vi ſi ſcorga chiaramente la verità dell' oggetto rappreſentato, come debbe pur eſſer l' uffizio del teatro e d' ogni canto imitativo, in tal caſo non ſe ne ſdegnino gl' Italiani ſe a nome della filoſofia e del guſto francamente pronunzio, aver eſſi, in vece di giovare alla ſua perfezione, guaſtata, pervertita, e corrotta la muſica; non perchè manchi queſta di eccellenti qualità, ma perchè ne fanno una peſſima applicazione.

Diffatti ſe l' imitazion teatrale ſi propone due fini, l' uno la raſſomiglianza della copia che imita coll' originale imitato, e l' altro la raſſomiglianza dei muovimenti, ch' eccita in noi la copia coi muovimenti ch' ecciterebbe l' originale; qual imitazion di natura è mai quella del canto drammatico dove la lontananza che paſſa tra l' originale e la copia è aſſai maggiore di quella che paſſerebbe tra due originali affatto diverſi? Qual conformità ritruova l' orecchio non prevenuto dell' uditore tra il ſentimento ſublime, tranquillo, e profondo che ſignoreggiava l' anima di Temiſtocle, allorchè riſoluto di morire prima di diſonorare la ſua memoria, prorompe in quelle inarrivabili parole

Serberò fra ceppi ancora

Que-

Questa fronte ognor serena:
E' la colpa e non la pena.
Che può farmi impallidir.

e quel sentimento medesimo cantato alla moderna, cioè facendo, che Messer Temistocle si diverta per un quarto d'ora in mezzo ai trilli vezzosissimi e e a deliziose cadenze, le quali doveano pur convenire maravigliosamente in quella situazione ad un Eroe combattuto? Qual somiglianza corre tra la sorpresa della smarrita Dircea allorchè si confessa priva di senso non che di parole

Divenni stupida
Nel colpo atroce:
Non ho più lagrime,
Non ho più voce;
Non posso piangere,
Non so parlar.

e l'interminabile loquacità musicale con cui s'esprime quello stato medesimo obbligando a gorgheggiar con mille semicrome quella, che *non sa parlare*, e facendo or sù or giù rotolare la voce di colei, che *non ha più voce*? Qual rapporto col suono grave e posato, col quale un uomo che fa riflessione alle funeste conseguenze, che arreca l'abbandonarsi agli sregolati suoi desiderj, deve pronunziar le seguenti parole

Siam navi alle onde algenti
Lasciate in abbandono:
Impetuosi venti

I no-

I nostri affetti sono:
Ogni diletto è scoglio
Tutta la vita è mar.

coll'enorme guazzabuglio di note onde si vestono esse nel canto uscendo alla fine in un *minuetto*, o in un *allegro*, posiacchè il *minuetto* e l'*allegro* sono, come vede ognuno, il miglior mezzo possibile per enunciare una massima filosofica? Di siffatti solecismi musicali sono piene in tal guisa tutte le Opere moderne, che l'accumulare gli esempj sarebbe, come dice un proverbio greco, lo stesso, che portar vasi a Samo o nottole ad Atene.

Ma l'imitazion che risulta dalla somiglianza del canto colla situazione del personaggio suppone forse troppo di studio e di gusto, perchè deva sperarsi dagli automati canori che si chiamano virtuosi di musica. Vediamo almeno se si trovi un compenso nell'altro genere d'imitazione che nasce dalla convenienza delle parti elementari del canto coi tuoni della favella ordinaria. Allorchè l'uomo parla, il suo discorso si distingue precisamente per la maggior lentezza o rapidità nel profferir le parole o le sillabe, pel grado di acutezza o di gravità che vi si mette, e per la forza o remissione colla quale si notano le inflessioni. A questi trè elementi della voce umana corrispondono altrettanti nella musica. Il tempo esprime la velocità o la tardezza, il muovimento imita l'acutezza o la gravità, il piano o il forte rappresenta il di-

verso ricalcar che si fa sulle vocali. Ora siccome la natura e la combinazione degli accennati elementi non è sempre la stessa nell' umano discorso, ma variano entrambe secondo l' indole e il grado delle passioni, essendo certo, che l' andamento per esempio della malinconìa è tardo e uniforme, quello dello sdegno rapido e precipitato, quello delle passioni composte disuguale e interrotto; così nel canto dovrebbesi in ciascuna cantilena variare il tempo, il movimento e il ritmo musicale secondo l' espressione delle parole, e la natura dell' affetto individuale che si vuol rappresentare; nè passar si dovrebbe dai tuoni più piccoli e bassi ai più alti ed acuti, nè discender poscia da questi agl' imi senza la debita graduazione e verità di rapporto.

Posti siffatti principj mi si dica di grazia qual imitazione, qual convenienza col favellar comune apparisce nel canto moderno, dove a rappresentar affetti e sentimenti contrarj si pongono in opera li stessi capriccj, che dalla plebagia armonica vengono chiamati ornamenti? Dove in un' aria dolente si frammischian le stesse volate, gruppi, e salti di voce che converrebbonsi ad un' aria concitata? Dove esprimendosi nelle parole un equabil languore mi si salta all' improvviso dal più basso al più acuto scorrendo molte volte tutta l' estension della voce con mille impertinentissimi gruppi di note? Dove nel caldo maggiore d' un sentimento

ira-

iracondo allorchè il cantore dovrebbe mostrarsi, a così dir, soffocato dalla sua stessa prontezza, si ferma lentamente in un passaggio lunghissimo sfidando ad un combattimento di gola le leccore e i canarj? Dove questa fermata si fa non alla fine d'un periodo o d'una parola, come vorrebbe il buon senso, e il richiederebbe l'inflessione patetica, ma in mezzo ad una parola, o su una vocale staccata dalle altre? Dove il modulatore corrompe i tuoni in maniera a forza di repliche, di passaggi e di trilli che ove si trattava d'imitar la tristezza o l'odio, mi si sveglia l'amore o la gioja? Dove col trinciar in mille modi e agglomerare la voce si sfigura talmente il carattere degli affetti naturali che più non si conosce a qual passione appartengano, onde ne risulta una nuova lingua, che non intendiamo? Dove non si comprende che vi sia alcun linguaggio articolato, ma un *a* o un *e* che corrono precipitosamente per tutte le corde e per tutte le scale applicabili egualmente a parole ebraiche o latine che alle italiane? Dove all'aria stessa cioè alla stessa passione che conserva la tinta e il colore medesimo si da tutte le volte che si torna da capo un tuono affatto diverso cambiando il tempo, il movimento, e il ritmo quantunque il cambiamento non abbia punto che fare col basso e coi violini? Dove troncando a mezzo il senso delle parole e lo sfogo degli affetti attende tal volta che finisca l'orche-

 stra

ſtra che dia tempo ai polmoni di raccoglier il fiato per eſeguire una cadenza? Dove per il contrario s' impone ſilenzio alla orcheſtra, dando luogo al maeſtro che levi la mano dal cembalo, e che pigli tabacco, mentre il cantore va follemente ſpaſſeggiando ſenza diſegno per un diluvio di note? Dove in luogo che gli ſtrumenti imitino la voce, è piuttoſto la voce umana quella che prende tal volta a garreggiare cogli ſtrumenti chiamando con eccеſſo di ſtolidezza a ſingolar tenzone ora una tromba, ora un violino, ora un corno di caccia? Oh! che sì che Giovenale nel vedere la ſtrana violènza che fanno i cantori al ſenſo comune avrebbe avuto ragion di eſclamare *Quis tam ferreus ut teneat ſe?* Che sì che l' aveva quel franceſe autore d' un poema ſulla muſica allorchè diſſe parlando della Italia

Orgueilleuſe Auſonie, il le faut declarer
A la honte d' un art que l' on doit reverer
Mille inſectes maudits, dont tes villes abondent
De leurs ſons venimeux de toutes parts t' inondent;
Par un nombre d' Auteurs de nos jours redoublè
Je vois ſous leurs fureurs ton pays accablè. (*)

Ep-

(*) *La Muſique* Epiſtola in verſi diviſa in quattro Canti *Chap.* 3. inſerita nel Libro, che ha per titolo *Les dons des Enfans de Latone.*

Eppure (mi ſento opporre da più d' uno) le voſtre invettive ſono altrettanti colpi dati al vento, poichè o imiti il canto, o non imiti, la natura, ſia eſſo, o non ſia, conforme al ſenſo delle parole certo è, che piace generalmente ſul teatro, e che le arie cantate con le ſtranezze e le inveroſimiglianze, contro alle quali vi ſcagliate sì fieramente, ſono quelle appunto, che riſcuotono i maggiori applauſi, e che ſvegliano coſtantemente l' ammirazione del popolo. Una delle due coſe adunque vi fa di meſtieri accordare: o che le orecchie del publico non ſono giudici in fatto di muſica, lo che ſarebbe un paradoſſo, o che i voſtri ſognati rapporti fra la rappreſentazione e il rappreſentato non ſono punto neceſſarj a produrre l' effetto.

Ecco l' univerſale ma puerile ſofiſma, il quale ridotto in maſſima dalla ignoranza, e avvalorato da uno ſpezioſo pregiudizio è quello, che cagiona l' eſterminio di tutte le belle arti. E quando mai, replicherò io a codeſti fautori della irragionevolezza, e quando mai fu coſtituito il popolo per giudice competente del guſto ove ſi tratta di arti o di lettere? Da qual ſovrana deciſione, da qual tribunale emanò un' autorità così deſtruttiva dei noſtri più ſquiſiti piaceri? Il popolo può giudicare bensì del proprio diletto e compiacerſi d' una coſa piuttoſto che d' un' altra, nel che i filoſofi non gli faranno contraſto, ma non è, nè

può esser mai giudice opportuno del bello, il quale non viene così chiamato quando genera un diletto qualunque, ma allora soltanto che genera un diletto ragionato figlio della osservazione e del riflesso. Il piacere, che gustan nel canto moderno coloro che nulla intendono, non è altro che una serie di sensazioni materiali, a così dire, e meccaniche prodotte unicamente dalla melodia naturale inerente ad ogni e qualunque tuono armonico, e che si gode ne' gorgheggj d' un rossignuòlo al paro che nella voce d' un cantore. E se di questo solo piacere si parla, e di questo si contentano, e per questo solo vanno al teatro, appiglinsi eglino pure alle decisioni del volgo, che io non m' oppongo. Ma oh bellezza sovrumana della musica! Oh imitazione figlia del cielo! Io non mi presento inanzi al tuo altare con sì ùmili sentimenti. Allorchè vado al teatro per tributarti un omaggio d' adorazione, io porto meco la non ignobil superbia d' esser uom ragionevole, e di voler conservare fin nell' esercizio della mia sensibilità i privilegi della mia natura. Io chieggo prima da te, che, trasportando nel falso le sembianze del vero, tu mi seduchi e m' inganni; che porti l' inganno e la seduzione al maggior grado possibile, che mi facci pigliar un inconsistente aggregato di suoni pei veri gemiti d' un mio simile, e che mi costringhi a correre, come un altro Enea, per abbracciar il fantasma di Creusa in vece del suo corpo. Tu devi poscia chieder da me, che

sva-

ſvanita che ſia l'illuſione, io ſeguiti ancora a godere della compiacenza rifleſſa di eſſere ſtato ingannato; che ammiri la poſſente magia dei ſuoni che pervennero a farlo; che paragoni que' punti di raſſomiglianza col vero onde traſſe origine il mio delizioſo delirio; che ſillogizzi comparando la voce che cantò colla paſſione o l' idea che voleva rappreſentarmi; e che ſimile all' Adamo introdotto dal Milton, dopo aver vagheggiata in ſogno la belliſſima ſconoſciuta immagine della futura compagna, confronti poi ſvegliato a parte a parte nell' originale il vivace lume degli occhi, l'oro dei capegli, le roſe delle labbra, il latte della morbida carnagione, e la tornita perfezion delle membra.

Giudice non per tanto del bello ſolo è chi ad un tratto dell' anima ſquiſito e pronto accoppia una robuſta facoltà penſatrice, chi comprende ad un tratto la finezza non meno che la moltiplicità delle relazioni fra gli oggetti del guſto, chi ſa dedurre da un principio ſicuro una rapida ſerie di legittime conſeguenze, in una parola chi porta in teatro o ſu i libri una mente illuminata non diſgiunta da un cuor ſenſibile. Senza l' una e l' altra di queſte doti tanto è impoſſibile il parlar aggiuſtatamente in materie di guſto quanto lo ſarebbe ad un cieco nato il giudicar dei colori. Ma come attender tante e sì difficili qualità da un publico per lo più ignorante o diſtratto, il quale, ſiccome

vede

vede spesso cogli altrui occhi, e sente colle altrui orecchie, così gusta non poche volte coll' altrui sensazione e non colla propria? Come sperarle da un udienza, che va alle rappresentazioni drammatiche collo spirito medesimo che anderebbe ad una bottega da caffè, ad una conversazione, o ad un ridotto, cioè per ispendervi quattr' ore in tutt' altro esercizio che in quello di arricchire la sua testa d' idee e il suo cuore di sentimenti? Come crederle in una union di persone, le quali per lunghissima e non mai smentita esperienza veggonsi applaudir sempre al cattivo e trascurar il buono? Correre in folla ai mostri chiamati tragedie del Ringhieri mentre lasciano solitarie sulle scene la sublime Atalia e la patetica Alzira? Deliziarsi estremamente con Arlecchino o Tartaglia, e sbadigliare alla rappresentazione del Misantropo? Tacciar di sforzato e seccagginoso Moliere, e poi commendare i Gozzi, i Villis, e i Chiari?

Mi si dirà, che il quadro da me abbozzato comprende il volgo soltanto, non già il publico signorile e rispettabile, che forma per lo più l'udienza dell' opera. Nulladimeno a rischio di passare, per un Quakero della Pensilvania, o per un non ancora civilizzato Panpa del Paraguay, io ripiglierò francamente, che, ove si tratta di pronunziar un fondato giudizio su ciò ch' è bello nelle arti rappresentative, quel publico *signorile* e *rispettabile* non differisce poco nè molto dal volgo. Sì; volgo

è in

è in materia di ſpirito la maſſima parte delle vezzoſe dame e dei brillanti cavalieri, ai quali

La gola, il ſonno, e l' oziose piume,

l' occupazione importantiſſima di amoreggiare, o la più importante ancora del giuoco o degli abbigliamenti, o il traſporto pei cani o pei cavalli maggiore tal volta di quella che hanno pe' i loro ſimili, o il frequente e piacevole converſar coi buffoni non laſciano loro nè il tempo neceſſario ad iſtruirſi, nè l' abitudine di riflettere, ſebbene non tolgan loro per lo più la proſunzione di decidere. Volgo è la maſſima parte delle perſone civili che frequentano il teatro o per le ſteſſe cagioni che i precedenti, o perchè gli affari urbani o domeſtici, o lo ſtudio ad altre coſe rivolto non concedono loro l' agio d' attendere a così delizioſo paſcolo della ſenſibilità. Volgo è nelle coſe muſicali quella razza di ſapienti acciliati e malinconici che ſtampano ſu tutti gli oggetti l' impronta del loro carattere, e che fatti per abitar piuttoſto il mondo di Saturno che il noſtro

. . . . . . ſe croiroient faire affront
Si les Graces jamais leur deridoient le front.

E volgo è ancora l' aggregato degli uditori maggiore aſſai di quello, che comunemente ſi crede, i quali indifferenti per natìa rigidezza d' orecchio al piacere della muſica, e diſpoſti a peſar ſulla ſteſſa bilancia Gluck e Mazzoni, Pugnani e un dozzinale ſuonator di feſtino potrebbero interrogati ſul

me-

merito degli attori rispondere come fece quel bolognese, che trovandosi in Roma in una veglia presso ad un tavolino dove giuocavano certi Abbati di condizione sconosciuti a lui, e insorto fra i giuocatori un litigio intorno ad una giuocata, cui egli non aveva potuto badare per aver dormito fino a quel punto, richiesto all' improviso da un Abbate *Che ne dice ella, signore? Chi crede abbia il torto fra noi?* rispose con faceto imbarazzo *Ah! sì, sì. Dice bene V. S. illma tutti hanno ragione egualmente.*

Che se a questa classe voglionsi aggiugnere gli ippocriti di sentimento, quelli cioè che affettano di provar diletto nella musica per ciò solo che stimano esser proprio d'uomo di fino gusto il provarlo: se noveriamo anche i molti, che invasati dallo spirito di partito commendano non ciò che credono esser buono, ma quello soltanto che ha ottenuta la lor protezione: se vorremo sperare i non pochi, che essendo idolatri di un solo gusto e di un solo stile circoscrivono l' idea del genio nella esecuzione di quello e rassomigliano a quel capo dei selvaggi, il quale stimando esser le sue campagne il confine del Mondo e se stesso l' unico sovrano dell' universo, esce ogni mattina dalla sua capanna per additar al sole la carriera che dee percorrere in quel giorno; si vedrà, che alla fine dei conti quel gran publico *signorile* e *rispettabile* si risolve in un numero assai limitato di uditori;

che

che capaci ſiano di giudicare dirittamente. E queſti aſſai lontani dall' incoraggiare coi loro applauſi i pregiudizj dominanti ſono anzi della mia opinione, e ſe ne dolgono apertamente della decadenza della muſica, e inveiſcono contro i muſici e i cantori che l' hanno accelerata.

Coloro poi che dal piacere del volgo traggono un argomento per conchiudere che ad eccitar l' intereſſe che può eſſervi nella muſica nulla vaglia la conneſſione fra le parole e il canto, cadono a un dippreſſo nello ſteſſo ſofiſma di quei pſeudofiloſofi, i quali perchè lo sfogo materiale dei ſenſi nell' amore viene accompagnato da voluttà, pretendono che niun' altra coſa debba pregiarſi in quella paſſione fuorchè la voluttà momentanea. Queſti inſenſati diſcepoli di Ariſtippo moſtrano d' ignorare che i diletti meccanici dell' amore ſi riducono preſſochè al nulla qualora manchino loro l' influenza della immaginazione, o l' energia del cuore, o l' entuſiaſmo generato dalle qualità morali. Quelli non capiſcono, che il piacere ſenſitivo ed eſterno che producono i ſuoni ſull' uomo conſiderato ſemplicemente come una macchina fiſica organizzata per riceverli, non è per alcun verſo paragonabile con quell' altro diletto più intimo che producono nell' uomo morale, cioè nell' uomo conſiderato come un eſſere capace di conoſcere la ſimpatia di certi ſuoni con certe affezioni dell' anima, e di prevalerſi di ſiffatta cognizione per metter in eſercizio le proprie

prie passioni. Cose tutte che non ponno provenire da una serie indeterminata di suoni, ma dalla determinazione bensì che ricevono essi suoni dalle parole, le quali, facendo vedere la dipendenza in cui sono gli uni dalle altre, eccitano le stesse idee e i movimenti stessi ch' ecciterebbe la presenza degli oggetti rappresentati. Perciò Sant'Agostino definì la musica *l' arte della modulazion convenevole*, e Platone comparò la poesia separata dal canto ad un volto che perde la sua beltà passato che sia il fiore della sua giovinezza (*a*). Lo stesso filosofo parlando della corruttela dell'antica armonìa e dell' antico teatro attribuisce l' una e l' altra alla debolezza de' poeti e dei musici, che preferoo per regola del bello nelle due facoltà il piacere del volgo trascurando quello dei più saggi (*b*). Un altro Scrittore non minore di lui concorre nella stessa opinione deducendo apertamente la perdita della musica, come ancora delle virtù politiche in Atene, dall' aver tolto di mano alle persone di miglior qualità le arti ginnastiche e le musicali conferendo al popolo l' esercizio e il profitto (*c*). Due autorità così rispettabili avvalorate da una costante esperienza bastano a dileguar pienamente un sofisma, che può chiamarsi l' ancora della speranza per gli ignoranti.

Che

(*a*) De Republica lib. 10.

(*b*) De Legibus lib. 3.

(*c*) Senofonte nel Discorso sulla Repub. di Atene.

Che poi mancando nel canto moderno le due ſpezie d' imitazione eſpoſte di ſopra debba altresì mancare la terza che deriva dalla ſomiglianza dei movimenti che ſveglia in noi la copia coi movimenti che ſveglierebbe la preſenza dell' originale rappreſentato, non occorre fermarſi a lungo per provarlo. Imperocchè egli è certo, che altra via non hanno le arti rappreſentative per commuoverci agli affetti ſe non quella di colpir la noſtra immaginazione nel modo ſteſſo che la colpirebbero le coſe reali e per gli ſteſſi mezzi; onde ſe con altri ſtromenti viene aſſalita, o le ſi parano avanti idee in tutto contrarie a quelle delle coſe, non è poſſibile a verun patto eccitare la commozione. Perlochè avendo fatto vedere, che la muſica vocale non corriſponde al ſuo oggetto, e che le volate, i trilli, le vocalizzazioni, e le cadenze, e i lunghi paſſaggi che coſtituiſcono il principale abbellimento del canto moderno, non rappreſentano i moti di veruna paſſione, reſta (ſe mal non m' avviſo) dimoſtrata abbaſtanza la ſua incapacità nel muover gli affetti.

Quindi ſi può render ragione della oſſervazione fatta prima in Inghilterra dal Gregory (a) poi di nuovo in Italia dal più volte lodato Borſa, (b)

cioè

(a) Eſſay ſur le moyen de rendrè les facultés de l'Homme plus utiles à ſon bonheur.

(b) Sulla muſica imitativa dell' opera Lettera I.

cioè che, prendendo a legger Metastasio, a fatica si può lasciar dalle mani per l' impazienza in cui siamo di vedere il fine di qualunque sua tragedia; tanto ci intenerisce, attacca, e sospende la sua lettura; ma sentitolo cantare in teatro dai virtuosi restiamo indifferenti, nè ci sentiamo punto rapire dall' interesse o dalla curiosità. La qual cosa non altronde deriva se non da ciò che il canto drammatico colle sue stranezze e inverosimiglianze sfigura in tal modo il senso delle parole, che tolta ogni connessione colla poesia, altro non rappresenta fuorchè un quadro arbitrario e in tutto diverso. Quindi la contraddizione con noi medesimi e colla nostra sensibilità in cui ci pone il canto; poichè essendo certo che appena avremmo potuto frenare le lagrime per la compassione se fossimo stati presenti all' *addio* di Megacle e alle smanie di Timante, noi sentiam pure modular sul teatro il medesimo *addio* e rappresentar quelle smanie stesse non solo senza piagnere, ma sbadigliando, o ridendo, o facendo qualche cosa di peggio. Quindi la sorpresa mista di sdegno, colla quale uno straniero nuovo alle impressioni riguarda l' insulto che si vuol fare alla sua ragione dandogli ad intendere, che i soli italiani hanno colpito nel segno, e che ad essi unicamente appartiene il conservar il deposito della bellezza musicale; asserzione, che vien provata da loro esagerando i pregi di questo brillante spettacolo, ma che resta subito smen-

ſmentita dall' intimo ſentimento di chi gli aſcolta, poichè in vece della ſublime illuſione che gli ſi prometteva, in vece di trovar quel congegnamento mirabile di tutte le belle arti, che dovrebbe pur eſſere il più nobil prodotto del genio, altro egli non vede nell' opera fuorchè una moltitudine di perſonaggi veſtiti all' eroica, i quali vengono, s' incontrano, tengono aperta la bocca per un quarto d' ora, e poi partono ſenza chè lo ſpettatore poſſa capire a qual fine ciò ſi faccia, riducendoſi tutto, come l' univerſo nel ſiſtema di Leibnitzio, a pure apparenze o preſtigj. Quindi l' incertezza e varietà con cui ſi giudica d' una ſteſſa compoſizione o d' un' aria, poichè non trovandoſi un rapporto eſatto fra l' imitazione e l' oggetto imitato, il penſier muſicale dell' aria non meno che la ſua eſecuzione reſtano applicabili a cento coſe diverſe; dal che avviene, che il guſto dello ſpettatore abbandonato a ſe ſteſſo, ora fa l' applicazione in un modo, ora in un altro, e diverſamente in ognuno.

La rifleſſione ultimamente accennata potrebbe, ſe mal non m' appongo, ſparger qualche lume sul queſito, che ho udito farſi da molti, onde tragga origin cioè la rapidità con cui ſi ſuccedono i guſti nella muſica, i quali ſi cambiano non ſolo da ſecolo a ſecolo, ma da luſtro a luſtro, e perchè ſiffatti cangiamenti ſiano più viſibili in eſſa che in qualunque altra delle arti rappreſentative. Io non poſ-

posso trattenermi a dir tutto ciò che mi somministrerebbe un argomento così fecondo, il quale non potrebbe trattarsi a dovere senza lo scioglimento di molte questioni preliminari, sapere cioè: Se vi sia un genere di musica assoluto e universale, che debba piacere ugualmente in tutti i tempi, e presso a tutti i popoli della terra: Se il diletto, che genera la musica sia un diletto di educazione e fattizio, oppure inerente all' azione intrinseca di quell' arte: Se il carattere vago e arbitrario, del quale vien rimproverata la musica, sia peculiare della nostra oppure di ogni altra musica conosciuta finora: Se il fondamento di tale accusa si debba ripetere dall' armonia o dalla melodia ovvero dall' una e dall'altra: Se consista nell' uso che si fa delle consonanze o nella illimitata licenza che si prendono i musici nell' adoperare le dissonanze: Se la perdita della prosodia poetica possa aver contribuito a render l' azione della musica vaga ed incerta: Se vi sia probabile speranza di dare una maggior stabilità e fermezza ai gusti musicali ecc.

Dirò soltanto, che la varietà delle opinioni e il rapido loro cangiamento nasce dal principio medesimo, che fece degenerar il teatro italiano nel secolo scorso. Il maraviglioso introdottovi non rappresentando alcun essere conosciuto in natura, nè apportando seco alcun modello reale, al quale potesse rifferirsi dallo spettatore, prese quella forma e travvisamento, che vollero dargli la svo-

glia-

gliatezza, l'immaginazione, e il capriccio. Così nel canto moderno mancando la verità della espressione perchè le modulazioni imitative sono troppo lontane dalla natura, altro diletto non resta se non quello che viene dal gradevole accozzamento dei suoni diretti non già a significar un pensiero, o ad eccitar una determinata passione, ma a piacere all' orecchio colla loro varietà e successione. Quindi non è da maravigliarsi se l' uditore, il quale prende i suoni per se stessi, e non per quello che rappresentano, cerca appunto nella diversa combinazione di essi quel piacere, che non può ricavare da una poco intesa e mal conosciuta imitazione. E siccome dicesi a ragione che una è la strada della verità e quella dell' errore molteplice, così posta la disconvenienza delle modulazioni cogli oggetti naturali, ne vengono in conseguenza la necessità di cambiarle sovente per non infastidir l' uditore, la tortura che si danno i cantori per trovar cose che lusinghino le orecchie colla lor novità, e la varietà de gusti che da ciò ne risulta. Non avviene talmente nelle altre arti rappresentative come sono la scultura, la pittura, e la poesia, o almeno non avviene così frequentemente, perocchè in esse l' oggetto, cui si rapporta l' imitazione, è più vicino, e le relazioni sono più chiare, onde il gusto può aver un fondamento meno arbitrario. Della bellezza della Venere de' Medici non meno che della perfezione

del Misantropo di Moliere io giudico per la comparazione cogli oggetti, che mi cadono sotto gli occhi. La proporzione fra le membra, la dilicatezza dei tratti, la bocca, le braccia, le mani, ciascuna parte in somma ha degli originali nella società che servono, a così dire, di puntelli al comun paragone, come l' hanno parimenti, e assai spesso, i caratteri di Climene, di Alceste, di Filinto, di Trissotino, di Vadio, e gli altri che si trovano in quella inimitabil commedia. Poco ci vuole a ravvisarli e non molto a farne il confronto. Ma nella musica, mercè al soverchio raffinamento, cui si è voluto condurla, la verità della espressione è così poco adattata alla capacità della maggior parte, così poco riconoscibile l' imitazione, che necessario è, che ondeggi anche il gusto fra tanti e sì discordi giudizj. Però mentre l'Apolline di Belvedere, il Laocoonte, e l' Ercole servono di modello tuttora agli statuarj dopo tanti secoli; mentre la Venere di Tiziano, il S. Pietro di Guido, e la Madonna di Correggio riuniscono concordemente i suffragi de' pittori; mentre un frammento di Saffo, un' oda di Orazio, una elegia di Tibullo, un idilio di Teocrito, un' ottava d' Ariosto e di Tasso, un sonetto di Petrarca, le lagrime di Priamo inginocchiato avanti Achille, l' episodio della morte d' Eurialo nella Eneide, si gustano pure, e s' assaporiscono perchè spirano ancora la lor primitiva freschezza; niuna composizion

mu-

musicale, niuna cantilena è non dirò dei greci o dei latini, ma nè meno dei moderni da Guido Aretino fino al principio del nostro secolo, che si conosca, non che s'imiti sul teatro o in chiesa dai maestri o dai dilettanti. Le composizioni stesse dei primi maestri del nostro secolo sono oggimai divenute anticaglie, non piacendo altro che lo stile dei moderni cantori, il quale nel giro di pochissimi anni dovrà cedere anch'esso ad un nuovo gusto, che dee succedere sicuramente. Ed ecco un motivo di più della diversità delle opinioni in questo genere, il non rimanere cioè alla posterità un classico esemplare, che fissi immobilmente lo studio dei giovani, perchè dipendendo in massima parte la bellezza del canto dalla maniera di eseguirlo; questa non può conoscersi fuorchè nella viva voce del cantore. Morto ch'ei sia, il voler giudicare del suo merito dagli scritti, che restano, è lo stesso che giudicare delle bellezze di Elena sul suo cadavero. Così che niente v'ha di più inutile che il voler risapere lo stile di Egiziello, di Bernacchi, di Farinello, o di Buzzoleni da qualche composizion musicale publicata da essi. La mano del tempo, che stampa orme profonde di distruzione sù tutta la natura, perdona molto meno ai suoni rapidi e fuggitivi, e il canto prodigioso di quei cantori simile nella incostanza all'elemento dove fu generato dopo aver eccitata una serie di sensazioni transitorie al paro di lui andò a per-

derſi frà le infinite paſſaggiere vibrazioni, che prodotte a vicenda e cancellate d.ll' urto de' corpi ſonori rimaſero inerti alla fine e mutule nell' abiſſo del nulla.

Mio deſiderio ſarebbe di poter pubblicamente render giuſtizia in queſto luogo a quei cantori viventi, che ſcevri del contagio comune ci porgeſſero altrettanti eſemplari imitabili del vero canto drammatico. Ma l' auſtera verità, alla quale fa d' uopo che un autore ſagrifichi fino ai primi movimenti d' un cuor ſenſibile, mi trattiene dal farlo. No: avvenga che molti ſiano i cantori da me ſentiti in italia creduti braviſſimi (e che ſono tali ſecondo l' idea che ſi ha comunemente della bravura) non ho trovato neppur un ſolo, il cui canto non ſia più o meno imbrattato dei vizj eſpoſti nel preſente capitolo. Vi ſaranno al certo delle eccezioni a queſta regola, ma non le conoſco. Trovandoſi tutti lontani dal retto ſentiero, la maggior grazia che può loro farſi è quella di giudicarli per approſſimazione. Odo parlar molto di Marcheſi e di Pacchierotti, nè gli ho ſentiti ancora. Ma ſe le deſcrizioni fattemi della loro maniera di cantare non ſono ſtate alterate, ſe le idee univerſali del bello non mi tradiſcono, ſe l' amore del ſemplice, dell' appaſſionato, del vero non m' hanno incallito l' orecchio contro le ſeduzioni di uno ſtile pieno di artifizio e di ſorpreſa, Pacchierotti, oh patetico Pacchierotti! quantunque il

tuo

tuo rivale ti superi in molte qualità brillanti, tu saresti il solo genio vivente, cui cingerei le chiome del vivace alloro onde l'antica Grecia coronava le statue d'Arione e di Tamiri.

CAPITOLO QUARTO.

Terza causa: Abbandono quasi totale della poesia musicale. Esame de' più rinomati poeti drammatico-lirici dopo il Metastasio. Stato dell' Opera buffa.

Le scienze, che hanno per oggetto la ricerca del vero, e le facoltà, che hanno per fine il perfezionar il gusto, corrono, allorchè vengono coltivate in una nazione, delle fortune affatto diverse. Le prime, qualora siasi trovato il vero metodo di studiarle, e si seguiti a mantenerlo, acquistano maggiori progressi a misura, che maggiore è il numero degli studiosi, che le coltivano; imperocchè dipendendo l' avvanzamento di esse o dalla molteplicità e verificazione de' fatti replicati, o dalle deduzioni che si cavano da un principio riconosciuto come incontrastabile, tutti sono in istato di rilevare l' esattezza di quelli, e d' aggiugnere loro maggior lume colle proprie scoperte, come molti possono ancora far una convenevole applicazione di questo. L' algebra dunque, la geometria, la nautica, l' idrostatica, l' astronomia, la me-

medicina, la fisica, e le altre scienze consimili colà si veggono maggiormente avvanzare e fiorire dove lo studio è più universale, i tentativi più costanti e più frequenti, e la libertà nell'opinare è meno ristretta. Debbonsi, non ostante, escludere da questa regola la teologia e la metafisica. La prima, perchè appoggiandosi principalmente sull'autorità e sul positivo, qualora si slontani da quei due punti polari, va a rischio di smarrirsi per via o di sfasciarsi in un laberinto di diverse opinioni contrarie non meno al conseguimento del vero che ai vantaggi della religione. La seconda, perchè essendo poco stabile ne' suoi fondamenti, e dipendente dalle nozioni di certe idee oscure di sua natura, non ancor definite, nè da tutti universalmente accettate, non può far di meno che non divenga arbitraria e vaga nelle sue conseguenze. Ond'è, che la regione de' metafisici è per lo più la regione degli errori, e che per ogni spirito ben fatto l'annunziargli un nuovo sistema in quella scienza non è diverso dal proporgli una nuova modificazione di falsità.

Tutto l'opposto avviene nelle facoltà, che hanno per oggetto il bello. In queste l'arte di riuscire dipende tanto dalla particolare organizzazione di chi le coltiva, dal maggior o minor grado di sensibilità e di fantasia, dall'attuale disposizione di coloro che ricevono le impressioni, e dalle idee dominanti in una nazione o in un se-

co-

colo; le relazioni loro ſono così fine, così complicate, così difficili; la natura ch' eſſe prendono a imitare ſi ripiega, s' aſconde e ſi moſtra in ſembianze così differenti or nel morale or nel fiſico ſecondo le abitudini, gl' intereſſi, le paſſioni, i climi, e i governi che a ſuperare cotanti oſtacoli non baſta un talento mediocre, ma vuolſi tutta l' eſtenſione e l' energia del genio. Però mentre un uomo di mente aſſai limitata può colla fatica e lo ſtudio aggiugner qualche particella di più alla maſſa generale del ſapere nelle ſcienze naturali, e diſtinguerſi per queſto mezzo dagli altri, neſſun ingenio di baſſa lega per quanta cura ei ponga nell' eſercitare le facoltà che riguardano il bello otterrà giammai i ſuffragj del pubblico, perchè non ſarà trovato capace di poterle promuovere una ſola pedata. Ed ecco il fondamento della maſſima di Orazio colà dov' ei dice, che nè gl' Iddj, nè gli uomini, nè le colonne permettevano a' poeti di eſſere mediocri. (*)

Ora i ſommi genj ſono aſſai rari in qualunque genere. Tal volta molti ſecoli ſcorrono ſenza che la Storia poſſa annoverarne uno ſolo. La pianta dell' aloè, che ſta cent' anni a germogliare, altri cento a rinvigorirſi, e un ſecolo poſcia fino al ſuo dicadere è in generale l' emblema dell' origine,

 pro-

(*) . . . . *Mediocribus eſſe poetis*
Non Dii, non homines non conceſſere columnæ.
Arte poetica.

progressi, e annientamento delle arti del gusto, e di coloro che le perfezionano. Qualora suppongasi non pertanto che la loro coltura diviene comune in un popolo, questa supposizione non può andare disgiunta dal sospetto della loro mediocrità, perocchè abbandonate frà le mani del volgo, o trattate da ingegni inferiori incapaci di sollevarsi fino a quell' altezza che richiede la loro natura, non può far di meno che non divengano triviali anch' esse, e che non contraggano la picciolezza e i pregiudizj di chi a dispetto pur di Minerva le vuol coltivare. In tal caso le arti e le belle lettere sono come i vaghissimi colori dell' iride allorchè si riguardano a traverso d' un prisma non ben dirozzato.

Ecco appunto lo stato in cui presentemente si trova la poesia italiana. Una folla di poeti, i quali, per valermi d' una espressione di Agnolo Poliziano, nascono in italia all' usanza dei funghi, piove ogni giorno sulle pazientissime orecchie del pubblico un diluvio di canore inezie, di sonetti e di canzoni, ch' essi hanno la temerità di chiamare anacreontiche, petrarchesche, o pindariche, quantunque convenga loro siffatta appellazione colla stessa giustizia a un dipresso che convengono ad alcuni principj asiatici i titoli, che scambievolmente si danno di signori del corno della luna, o di dominatori degli elefanti. Non potendo più applicarsi con frutto la più deliziosa fra le arti d' imitazione ai grandi oggetti della morale, della legislazione e della

po-

politica, come si faceva dai greci, nè trovandosi oggimai animata da quello spirito vivificante, che seppero in essa trasfondere i Danti, i Petrarca, i Tassi, gli Ariosti, e i Metastasj, si vede in oggi ridotta la meschinella a servir di pattuito insignificante complimento per ogni più leggiera occasione di sposalizio, di monacazione, di laurea, di nascita, di accademia, e di che so io senza che altre immagini per lo più ci appresenti fuor di quelle solite della fiaccola d' imeneo che rischiara il sentiero alle anime degli eroi, i quali attendono impazienti lassù nelle sfere il felice sviluppo del germe, o di quel cattivello di amore, che spezza per la rabbia lo strale innanzi alle soglie, che chiudono la bella fuggitiva, o di Temide, che avvolta in rosea nuvoletta fa trecento volte per anno il viaggio dell' Olimpo fino al collegio dei dottori a fine di regalare la bilancia e la spada a saggio ed avvenente garzone, o della povera Nice, cui si danno dagli amanti più epiteti contradditorj di pietosa e crudele, d' empia e benigna, di fera e di scoglio, di Medusa e d' aurora, d' angioletta o di tigre che non iscagliò contro a Giove il famoso Timone nel dialogo di Luciano. Immagini tutte, le quali benchè fossero belle nella loro origine, e capaci di produrre un piacere inaspettato allorchè aveano il pregio della novità; sembrano

Sogni d' infermi e fole di romanzi,

ora che lo spirito non rigusta più nè il diletto

che

che nasce dalla sorpresa, nè quello che viene dal riflesso della loro convenienza. Da ciò deriva lo spirito d' imitazione e il ricopiarsi l' un l' altro necessario nella massima parte perchè la massima parte scarseggia di ricchezze proprie. Da ciò ancora la monotonia di pensare e di scrivere, dalla monotonia la servilità, da questa il languore, e non molto dopo il tedio dei lettori sensati, che compresi da giustissimo sdegno condannano al ben meritato avvilimento l' arte e gli artisti, gli accademici e le accademie, le lodi e chi le dispensa. (*) Tra

(*) Degli elogi italiani ridotti a sonetti dice con molta grazia il celebre francese Signor Thomas nella sua storia degli Elogi cap. 39. *Sono in materia di lodi la moneta corrente del paese. Ogn' uno la vende, la dona, la compra, o la riceve. Di tali generi di lodi ve ne sono per tutti gli uomini, e per tutti gli eventi. Si lodano con sonetti un villano, un principe, un poeta, un frate, una dama, e un sarto. Tali sonetti eternamente ripetuti ed eternamente obbliati cadono gli uni sugli altri, come la polvere sopra le strade ove si cammina senza che tali elogi facciano nè piccoli nè grandi più di quello che sono coloro che gli fanno o che gli ricevono, e si riducono ad una moda, come è una moda, un saluto, una riverenza.* Che avrebbe poi detto s' avesse saputo che si fanno persino pei cocchieri e pei cuochi, e che persin la moglie d' un facchino fù nella sua gravidanza complimentata da un sonettista con questo poetico augurio;

E da te sortirà prole d' Eroi!

Tra i generi però della poesia niuno v' ha più vilipeso e negletto che il dramma musicale. E' cosa da stupire la contraddizione degli italiani in questo punto. Mentre tanto si deliziano nello spettacolo, mentre più si vantano di essere quei fortunati coltivatori, che l' hanno sollevato alla maggiore perfezione possibile, mentre si dimostrano pieni di entusiasmo per tutto ciò che ha riguardo alla musica, soffrono ciò non ostante che la parte poetica primo fonte della espressione nel canto, e della ragionevolezza nel tutto, giaccia obbrobriosamente in uno stato peggiore di una prosa infelice e meschina, in uno stato dove nè il teatro conserva i suoi diritti nè la lingua i suoi privilegi, in uno stato dove la musica non ritrova immagini da rendere nè ritmo da seguitare, in uno stato dove la ragione non vede alcuna connession fra le parti, nè il buon senso alcun interesse fondato nelle passioni, in uno stato finalmente, dove s' insulta ad ogni passo alla pazienza di chi assiste alla rappresentazione, e al gusto di chi la legge. Gli insetti della letteratura, coloro cioè che ronzan dintorno alle più fangose paludi del parnaso sono appunto i soli che ardiscano metter mano in una spezie di poesia la più scabrosa, la più dilicata, la più difficile di quante possa offrire la ragione poetica. Non vi dovrebbe essere il più arduo, ma non v' è in pratica impegno più triviale che il divenir autore d' un libretto dell' opera;

ti-

titolo, del quale riconoſcendo eglino tutto il valore lo tacciono a bella poſta ſul frontespizio per quell' iſtinto, che porta gli uomini a celar le proprie vergogne. Ed è ben ragione, che il loro deſtino non ſia punto migliore della loro capacità. Vili ſchiavi dell' impreſario, del compoſitor, del cantore non hanno di poeti fuorchè il nome, e l' obbrobrio di profanarlo. Chi compone drammi per muſica è oggimai divenuto un fanciullo di ſcuola, che non può diſcoſtarſi dalla riga ſenza tema di battiture. Un fenomeno di queſta natura merita, che ci fermiamo alquanto per iſvilupparne le cagioni. A due (per quanto giungo a comprendere) ſi riducono queſte. Alla voga, che ha preſo in teatro il moderno canto, e al guſto eccesſivo per le decorazioni. Eſaminiamo l' una e l' altra partitamente prima nell' opera ſeria, indi facendo paſſaggio alla buffa.

Si è parlato a lungo nell' antecedente capitolo del dominio che s' uſurparono ſulla ſcena i cantori, ſi è moſtrato per quai mezzi pervennero ad ottenerlo, e ſi è trovata la radice dell' abuſo nel traſcurar i recitativi, nel porre ogni loro ſtudio nel canto delle arie, e nello sfoggiare sù queſte con mille artificioſi ſminuzzamenti di voce. Poſto queſto principio chiaramente ſi ſcorge, che il canto è il dominante oggidì nel melodramma, che sù queſto perno ſi raggira tutta l' azione, che la poeſia ubbidiente allo ſtabilito ſiſtema non è altro che

una

una causa occasionale, un accessorio, che dà motivo alla musica, ma che dipende affatto da essa, e che per conseguenza, rinunziando ai proprj diritti per modellarsi sù quelli della padrona, ha dovuto metter in non cale la condotta, lo sceneggiar, l'orditura, trasandar lo stile e la lingua, perder mille situazioni vive e appassionate, accorciar i recitativi divenuti ormai fastidiosi e languidi, in una parola strozzar i componimenti per badar solo al pattuito cerimoniale di mezza dozzina d'arie cantabili, d'un duetto, d'un trio, o d'un finale tratto, come suol dirsi, pe' i capegli. E piacesse al cielo che queste arie, questi duetti, o questi finali isolati fossero tali almeno che colla loro vaghezza, novità o interesse ci ricompensassero dei sagrifizj che si fanno del buon senso in grazia del canto; terremo allora con essi il costume, che suol tenersi coi frammenti della greca scultura, de' quali in mancanza d'una intiera statua s'ammira pure e si custodisce un braccio solo, una gamba, od una testa. Ma il fatto è, che quelli squarci staccati sono egualmente cattivi e peggiori forse che non è il restante. Dico peggiori poichè, oltre l'esser privi di colorito poetico, oltre non aver armonia, nè stile, nè numero, altro poi non racchiudono fuorchè pensieri triviali e insignificanti, ribattuti un millione di volte, e simili sul teatro ai sonetti, che s'attaccano sulle colonne in occasione di laurea o di sposalizio.

La

La poesia, e la musica si sono ristrette a vicenda formandosi certi cancelli poetici e musicali che mantengono nella più servile mediocrità l'una e l'altra. Quantunque la musica sembri avere per oggetto diretto tutto ciò ch' è suono, e per indiretto molte cose che non lo sono, tuttavia questa idea generale si circoscrive di molto qualora si parla del canto rappresentativo in un azione drammatica. Imperocchè egli è necessario allora non considerare il gran numero di que' corpi sonori, di quegli esseri fisici della natura che si rappresentano cogli stromenti e non colla voce. Bisogna altresì non pensare ai rapporti intrinseci che hanno i suoni fra loro, rapporti, che formano, a così dire, la metafisica e l' algebra della musica, ma la cognizione de' quali non è altrimenti necessaria al cantore. Nè si dee far menzione di quella spezie di melodia o sensazione aggradevole prodotta da qualunque vibrazione sonora, e che fatta per lusingare unicamente l' orecchio va disgiunta da ogni idea d' imitazione. Ecco non per tanto che, sottraendo dalla musica vocale gli accennati uffizj, il suo impiego si restringe solo a imitar i tuoni della umana favella. Ma il peggio è che non ogni favella, non ogni tuono di essa è proporzionato al canto. Lo sono unicamente quelli, che hanno inflessione chiara e sensibile cosicchè la loro espressione porti seco un significato da per se che non si confonda con verun

run altro . Lo ſono i tuoni variati e diſtinti o per la loro gravità ed acutezza, o per la loro lentezza e velocità, eſſendo certo, che un uniforme e per qualunque circoſtanza non mai alterato grado di voce non potrebbe divenir oggetto d'imitazione per la muſica. Lo ſono gli accenti, che formano il tuono fondamentale d'una paſſione o d'un ſentimento, poichè ſe l'anima ha per ogni ſua affezione un movimento generale che la caratterizza, anche la muſica, dovendo eſprimere cotal movimento, avrà un tuono fondamentale, che le ſerva di regola. Lo ſono finalmente tutti i tuoni analoghi al fondamentale, o che nella progreſſione armonica vengono generati da eſſo; poichè ciaſcun di loro corriſponderà colla ſua individuale eſpreſſione ad eccitare i muovimenti individui compreſi nell'andamento generale della paſſione. E queſta è la cagione per cui la ſemplice declamazione poetica ſcompagnata dal canto è naturalmente meno eſpreſſiva che non è la muſica; cioè perchè non trovaſi in lei una moltitudine sì grande di tuoni, i quali imitino fiſicamente i muovimenti dell'anima. In contraccambio ha ella il vantaggio di ſembrarci più veroſimile, e più conforme alla natura, dal che ne viene in conſeguenza, che, ſebbene la declamazion recitata abbia minor azione ſopra i ſenſi, è bensì più acconcia a produrre in noi la perſuaſione, e pertanto ha molto maggior influenza ſullo ſpirito. Da ciò ne

rice-

ricevono ancora una ulteriore conferma i principj stabiliti altrove (*) circa gli argomenti proprj del melodramma e circa la natura dei personaggi dove si fece più diffusamente vedere, che i lunghi racconti, le deliberazioni, le trame, i consigli, le discussioni politiche, morali e filosofiche, tutto quello, che v' ha nell' umano discorso di tranquillo e d' indifferente non si conviene al canto, come non gli si convengon neppure le passioni sordide e cupe, i caratteri freddi, composti, severi e dissimolati, quegli oggetti in somma, i quali benchè non siano *afoni* di sua natura, lo sono tuttavia rispetto alla musica vocale, perchè non le offrono varietà nè chiarezza di accento. Ed ecco un' altra non piccola sottrazione da farsi nella materia opportuna per la melodia drammatica, la quale, come più volte si è replicato, non può afferrare nella sua imitazione fuorchè i tratti originali e precisi delle passioni.

Non ostante la mentovata scarsezza di esemplari imitabili resterebbe ancora alla musica una più che competente ricchezza se la poesia meno schiava nella scelta degli argomenti le somministrasse tutta la copia di situazioni espressive ond' ella potrebbe servirsene. Se i greci, non avvisandosi di eccitar nelle loro tragedie altri movimenti che il terrore e la pietà ebbero pure un teatro sì pa-

(*) Tom. 1. cap. 1.

patetico, sì variato, e sì ricco con più ragione dovrebbero averlo i moderni, i quali avendo adottato un sistema drammatico più dilattato perchè più conforme al presente stato politico della società, non si sono limitati alla rappresentazione di quelle due sole passioni, ma hanno con felicissimo evento fatto sentir sulle scene l' ammirazione, la pietà, la tenerezza, l' amicizia, la gloria, l' amor conjugale, l' amor figliale, l' amor della patria con più altri affetti consimili sconosciuti nella maggior parte dei componimenti di Eschilo, di Sofocle, e di Euripide. E certo è che la varietà degli affetti e la copia de' caratteri da noi rappresentati non ha contribuito poco ad ampliar la sfera della musica, e che Temistocle, Arbace, Aristea, Megacle, Zenobia, Ipermestra, Timante e Cleonice non hanno aperto men fertile campo nè meno leggiadro alla melodia di quello che a lei aprissero in Atene i caratteri di Ecuba, Oreste, Edipo, od Aiace. Ma per un difetto prodotto dai costumi ora dominanti fra noi, la poesia non osa più trattar argomenti che non versino sull' amore, e che non si rivolgano intorno ai sospiri, ai lamenti, e alle nenie di quella passione. E ciò perchè? Perchè un inveterato costume vuole che in ogni opera devano comparir sul teatro due donne e tal volta anche trè, della metà delle quali non sapendo che farsi il poeta perchè inutili affatto all' intreccio, nè qual occupazione dar loro, bisogna pure, che

 pensi

pensi a trovar un pajo d'amanti, coi quali si vezzeggiano a vicenda insipidamente. Vedendosi egli a tali angustie ridotto, e costretto a riserbare pe' i due primi personaggi le modulazioni più vere e più appassionate, che altro può metter in bocca agli attori subalterni se non sentimenti freddi e comuni da accompagnarsi parimenti con musica insignificante e nojosa? Anche esprimendo i caratteri principali non può far a meno di non coincidere spesso e ripetersi le cose medesime, perchè le situazioni sono a un dipresso le stesse in tutti i drammi, e perchè gli Uomini posti in eguali circostanze sempre si spiegano nella guisa medesima. Tanto più nella passione amorosa, la quale comechè sia la più forte e la più intensa della natura, è tuttavia la meno estesa, uno solo essendo l' oggetto che la determina e semplicissimi i mezzi. Però forniti che siano quei pochi tratti caratteristici, che distinguono quella tal situazione, i protagonisti cadono anch' essi in idee comuni applicabili a cento casi diversi, e incapaci per conseguenza di svegliare un vivo interesse. Non somministrando il cuore altri sentimenti che quelli, che può infatti somministrare, fa di mestieri sostituire il linguaggio della imaginazione e dello spirito, che signoreggiano ampiamente nel teatro moderno, dal che deriva la rovina della musica e della poesia; poichè siccome questa altro non fà sentire per il comune che l'*idolo*, il *nume*, il *rio destino*, le *stelle infauste*,

ste, gli *astri tiranni*, le *ritorte*, le *catene*, la *prigionia d' amore* con siffatti riempitivi dell' affetto e del metro, così quella si riduce quasi tutta ad ariette inzuccherate e a rondò. Nella poesia musicale italiana si verifica esattamente quel verso, che Boeleau applicava ad un suo compatriota

E jusq' a je vous hais, *tout s' y dit tendrement*

tenerezza, che sebbene talvolta da vera passione proceda, non è per lo più che un linguaggio convenzionale posto in uso dalla galanteria, la quale è per il vero amore ciò che l' ippocrisia è per la virtù. (*)

In siffatta povertà di espressione poetica e musicale cagionata non da vizio inerente al melodramma, ma dagli abusi accidentalmente introdottivi, il gusto, che vuol pur trovare un compenso ne' suoi piaceri, va riponendo l' essenziale in ciò ch' è meramente accessorio. Gli abiti, i lumi, le decorazioni, le comparse, i cangiamenti di scena, queste sono le bellezze che si sostituiscono in oggi sul teatro italiano al piano sì felicemente seguitato, e con tante grazie abbellito da Metastasio. La poco avventurosa riuscita dei poeti, che han-

no

(*) Il Re di Prussia paragona l' eloquenza italiana alla *crema sbattuta*. Questa frase assai significante potrebbe ugualmente applicarsi alla maggior parte delle poesie musicali. Vedi *Ouvres du Philosophe de sans-soucy*. P. II. Lett. 6.

no voluto imitare quell' insigne scrittore ha fatto attribuir al melodramma i difetti della loro incapacità, e perchè non hanno essi saputo superare gli inciampi, che offrono nel presente stato della musica gli argomenti storici nel condurre passabilmente un' azione, si è con troppa fretta conchiuso, che gli argomenti tratti dalla storia e il sistema generale dell' opera italiana non si confacciano più colle circostanze del teatro. Al che aggiugnendosi la vincitrice influenza del nome francese, e i brillanti sofismi di alcuni loro filosofi altrove da me confutati, (*) gli italiani cominciano a rinunziare alle bellezze del proprio paese per adottar le foggie straniere, modellando cotesta singolar produzione del cielo italico sul gusto degli abitatori della Senna. Ed ecco che ritornando indietro da quasi un secolo degenera visibilmente la poesia musicale in una nazione dove si loda Appostolo Zeno e tanto s' ammira Metastasio, il cui genio elevato e gentile non saprebbe conciliar, se vivesse, la troppo aperta contraddizione di chi onora con sì magnifici elogi la sua memoria e fino a tal segno si slontana poi nella pratica dal suo esempio e dagli suoi ammaestramenti.

Non è facile il prevedere a qual punto di corruzione sarà portata la tragedia musicale colle massime recentemente adottate; ma s' è lecito anti-

ti-

(*) Tom. 1. p. 64.

ticipar un vaticinio più sicuro nelle cose letterarie che non nelle politiche e nelle materie ancora di maggior importanza, asserirò francamente che nel caso che non risorga un novello spirito in italia simile al nobil discepolo del Gravina, il quale, promovendo le di lui virtù, compisca ciò ch' egli non ebbe coraggio d' intraprendere, il melodramma è per cadere in un grado di depravazione non diverso da quello, in cui giaceva nel secolo passato. Il Cornelio, e il Racine del teatro lirico credettero, che l' eccellenza dell' opera italiana consistesse principalmente nella bella musica e nella bella poesia; si crede ora che il suo pregio maggiore consista nel favellar agli occhi piuttosto che agli orecchi, e nell' interessare collo spettacolo e con le superbe comparse anzichè colla ben pensata modulazione e coi fiori della eloquenza. Siffatto principio avrà delle pericolose influenze sù tutto il sistema. In primo luogo dee ricondur sulle scene quel maraviglioso d' immaginazione, quel macchinismo arbitrario che siede benissimo in un poema narrativo, qual è l' epopea, ma che distrugge affatto e perverte, secondo che pensa con molta ragione Aristotile, (*) i poemi drammatici. La cagione si è perchè le orecchie, che sono le giudici nella epopea, ponno essere più facilmente sedotte dalla narrativa e farci cre-

 dere

(*) Poetica cap. 24.

dere le cose mirabili, laddove gli occhi innanzi ai quali si suppone che si rappresenti l' azione drammatica sono più disposti a discernere il falso dal vero, e più difficili a lasciarsi sorprendere dai prestigj della fantasia.

E giunge.

Ciò che va per l' orecchio ognor più tardi
Gli animi ad agitar di ciò, ch' esposto
E' allo sguardo fedel ..... (*)

e però si va a rischio di distruggere l' illusione dello spettatore. In secondo luogo la necessità di riempire le scene in uno spettacolo, dove altro non si cerchi che di abbagliare la vista, vi ricondurrà l' uso frequente o perpetuo dei cori, e con esso tutti gli abusi, ai quali è solito di andare soggetto, per esempio di urtare in mille inverosimiglianze palpabili e di restringer la sfera degli argomenti drammatici di già troppo limitata per gli altri motivi indicati. Sarà in ultimo luogo lo sterminio dello stile e della musica. Di quello per la regola generale che la poesia non può fare una convenevol figura nel melodramma, ove preponderi qualcheduna delle sue compagne, cioè l' armonia o la decorazione. Di questa perchè quanto più d' attenzione porgerà l' uditore allo sfogio del-

(*) *Segnius irritant animos demissa per aures*
Quam quæ sunt oculis subjecta fidelibus . . . .
Orazio Art. poet.

delle macchine e ai colpi di ſcena tanto meno gli reſterà per la melodia, e perchè non potendo gl' impreſſarj, a motivo del gran diſpendio delle comparſe, dare ai muſici le paghe conſiderabili che davano loro per lo paſſato, queſti ſcoraggiti nell' arringo rallenteranno l' ardore per lo ſtudio a miſura che verrà meno la ſperanza del guadagno e degli applauſi. Chi sà dirmi coſa diverrà la tragedia muſicale ridotta a sì miſero ſtato?

Le ricerche analitiche fatte finora ſull' opera ſeria potrebbero ricevere una illuſtrazione maggiore dalle pruove di fatto s' io voleſſi imbrattar la mia penna col racconto delle inumerabili ſcipite produzioni, che diſonorano oggidì la ſcena italiana. Ma contento di leggiermente accennarle, e perſuadendomi che sarebbe una pedanteria miſta di malignità il conſiderare ſoltanto il cattivo d' una nazione ſenza voler fiſſare gli occhi ſul buono, paſſerò con piacere a far menzione di quelli ſcrittori melodrammatici, che o meritano un luogo diſtinto pe' i loro talenti, o non meritano andar confuſi collo ſtolido gregge dei dozzinali oſcuriſſimi poetaſtri. Vengono eſſi diviſi in due claſſi. La prima di coloro, che dopo il miglioramento del melodramma hanno tentato di richiamar ſul teatro il ſiſtema franceſe. La ſeconda di quelli, che ſeguitarono le veſtigia del gran poeta ceſareo.

Paolo Rolli romano ſcrittor elegante e delicato, celebre traduttore del poema ingleſe di

Milton, felice imitatore di Tibullo nelle elegie, emolo di Catullo negli endecafillabi, e feguace di Anacreonte nelle fue canzonette fcriffe due melodrammi intitolati *l' Eroe Paftore* e *Teti e Peleo* di merito affai inferiore agli altri fuoi componimenti. Benchè vi fi fcorga correzione di lingua e qualche aria ben lavorata, ciò non oftante, non fi ritrova in effi fpezzatura nè concifione nel recitativo, nè rapidità nelle fcene, nè calore nell' azione, nè contrafto negli incidenti, nulla in fomma di ciò che rende intereffanti e vive cotali produzioni. Difetti cagionati in lui dall' aver prefo ad imitare Quinaut fenza poter pareggiare le fue ragguardevoli doti, e dall' aver trafcurato Metaftafio, di cui neppur fa menzione nella fua ftorica prefazione premeffa alla *Teti* quantunque non gli poteffe effere ignoto in tanta luce di gloria, fpecialmente avendo viffuto entrambi fotto la direzione di Vincenzo Gravina. Laonde il fuo filenzio fuppone o un troppo sfavorevole pregiudizio, o un certo livore poco degno d'un sì gentile cultor delle mufe.

Carlo Innocenzo Frugoni poeta fra i primi del fuo tempo in Italia per la robuftezza dello ftile, per la forza dell' epitetare, e per la fertilità e chiarezza delle imagini compofe alcuni drammi muficali da rapprefentarfi con regia magnificenza nel teatro della corte di Parma, i quali pruovano quanto fiano limitati i confini dell'

dell' umano ingegno, e come una spezie di talento suppone per lo più l'esclusione d'un altra. Non insisterò per tanto nella irragionevolezza del piano, nei caratteri arbitrarj, negli esseri fantastici personificati, nello slegamento delle scene, nella versificazione dura e poco a proposito per la musica. Perdoniamogli codesti abortivi parti di una musa invecchiata in attenzione alle altre sue cose bellissime, e contentiamoci della ingenua confessione, che fa egli medesimo della sua inesperienza in fatto di poesia drammatica. *Mal venga* (diceva il Frugoni in una lettera scritta a ragguardevole personaggio bolognese) *ai drammi musicali ed a chi primiero li pose sopra i nostri teatri a far perdere il cervello ai poeti, a far guadagnare enormi somme ai castrati, a rovinar la poesia, ad effemminare la musica, guastare i costumi. Io non so più dove m'abbia il capo. Cammino una strada, che non è in Parnaso la mia. Incespo ad ogni passo, e se non bestemmio, si è perchè sono un poeta dabbene. Voi vedrete questa mia ladra fatica quanto sarà finita e stampata. ecc.* Tuttavia per quella *ladra fatica* n' ebbe il poeta dugento e cinquanta zecchini di regallo oltre l' annua sua pensione, premio, che certamente non ebbero nè l'Artaserse, nè il Catone, nè l' Ezio dell' incomparabile Metastasio. E' per altro piacevole in bocca di Frugoni la doppia accusa intentata contro ai drammi musicali cioè di guastar i costumi e di rovinar la poesia. Nella

pri-

prima mi sembra udire uno dei Cetheghi, che rimprovera a Catilina la sua ribellione. Parmi nella seconda di ravvisare una di quelle donne sgraziate, alle quali l' avara natura negò il fortunato dono di piacere, che mossa da invidia anzichè da zelo pei costumi declama contro alle galanti mode oltramontane, che tanta grazia aggiungono al portamento, e vieppiù fanno apparire le naturali bellezze e la vivace leggiadria delle giovani donne più avventurose di lei. (*)

Del Tenente Gamerra noto al pubblico pel suo bizzarro poema intitolato la *Corneide* ho veduto alcune opere in musica piene di comparse, e di versi romorosi, che caratterizzano a maraviglia l'autore.

Pa-

(*) Gli autori, che avendo abbracciato un qualche genere di letteratura non sono stati ben accolti dal pubblico, si convertono per lo più in altrettanti dettrattori di esso genere. Il famoso le Metrie cattivo medico patetico si mise per vendetta a vituperare la medicina nella sua Penelope. Lo Scaligero essendo stato deriso dal pubblico per aver creduto di ritrovare nella sua *Ciclometria* la quadratura del circolo, rivolse lo sdegno suo contro alla matematica. Racine e Boeleau incapaci entrambi d' uguagliare la facilità musicale dell' ingegnoso Quinaut s'appigliarono all' ovvio partito di metter in ridicolo l' opera. Costoro si potrebbero paragonare ai rinegati, che divengono implacabili nemici della religione, che lasciarono.

Parecchi drammi parte ſerj e parte buffi ſcritti con bella verſificazione e con viſte muſicali ha lavorato il Signor Riniero de' Calſabigi, i quali ponno vederſi nel tomo ſecondo delle ſue opere. Tra queſti ſi diſtinguono l'Orfeo e l'Alceſte benchè più celebri per la muſica eccellente del Gluck che gli accompagna che per il proprio merito. La ſorte di cotai componimenti è ſtata di aver avuto degli accuſatori illuſtri. Dell'Orfeo è fama, che diceſſe Metaſtaſio dopo averlo letto: *In queſto dramma vi ſono tutti i Noviſſimi eccettuato il giudizio*. Di fatti vi ſi trova la morte di Euridice, l'inferno, e l'eliſo. Circa l'Alceſte è ben nota la critica fatta da Gian Giacomo Rouſſeau nella Lettera intorno alla muſica di Gluck indirizzata all'Ingleſe Burney: critica che gli uomini di buon ſenſo troveranno aſſai giudizioſa ſe vorranno riflettere alla monotonia che vi regna dappertutto, alla poca varietà negli affetti e nelle ſituazioni, all'intereſſe che va ſcemando di atto in atto in vece di creſcere, al poco felice ſcioglimento della cataſtrofe, e alla inveroſimiglianza di alcuni incidenti. Tali ſono fra gli altri il far che i Numi infernali ſconſiglino Alceſte dal morire, laddove ſarebbe più confacente al loro carattere e al loro intereſſe il confermarla nella ſua riſoluzione, come fa la morte parlando con Appolline nella tragedia di Euripide, e la fretta altresì con cui ſi prepara nell'atto ſecondo una feſta di ballo tra i

cor-

corteggiani per festeggiare l' inaspettato ristabilimento di Admeto senza che in tanta allegrezza niun si ricordi dell' assente Regina, che ne dovea pur essere il principale personaggio. L' Autore, il quale non manca certamente d' ingegno, nè di cognizioni avrebbe dovuto riflettere, che una composizione così uniforme e così tetrica, come l' Alceste, era forse buona per il teatro di Atene, ma che, dovendosi fra noi metter in musica da un uomo conseguente a se stesso e alla poesia qual' è il Cavalier Gluck, non poteva far di meno che non istancasse la pazienza degli uditori italiani dotati da una sensibilità meno profonda, e avezzi a un' armonia più leggiera e più brillante. Avrebbe ancora dovuto badare a non cadere in contraddizione con se medesimo; poichè dopo avere nella sua dissertazione sopra Metastasio inalzato fino alle stelle il merito del poeta cesareo, e poste nel più chiaro lume le stranezze e le irregolarità del sistema melodrammatico francese, s' avvicina poi altrettanto nella esecuzione a questo, quanto si diparte dal retto sentiero indicato da quello ai poeti italiani. Dovrebbe sopra tutto aver misurato un po meglio le proprie forze allorchè volle maneggiar l' arco d' Ulisse ritoccando un argomento trattato in prima da Metastasio, lo scontrarsi col quale sul cammin della gloria non è, e non può essere vantaggioso per chicchesia. Di fatti le Danaidi del Calsabigi dramma ultimamente

te pubblicato in Napoli è paragonato coll' Ipermestra ciò che sarebbe uno stravagante quadro di Giordano posto accanto ad una pittura di Correggio. Se v' ha qualche carattere o qualche situazione non infelice quelle sono ricopiate dal romano originale, il cattivo è tutto suo. L' illustre Metastasio non avrebbe certamente cominciata una tragedia colle nozze per finirla poi colla casa del Diavolo; non avrebbe in mezzo a personaggi veri e reali fatto comparir gli amorini che ballassero senza necessità cogli sposi; non avrebbe sagrificato alla vana pompa della decorazione l' orditura, la verosimiglianza e il buon senso. Nè si dee credere, che finite appena le nozze avesse egli introdotto il padre ragunando le cinquanta figlie nel tempio di Nemesi, e consigliando loro l' uccisione degli sposi senza che questi maravigliati della improvisa lontananza in un giorno di sposalizio ne facessero qualche ricerca col fine di penetrare l' arcano, e senza che le novelle spose mostrassero la menoma renitenza ai barbari comandi del padre. Tanto più che il carattere di Danao e delle Danaidi non ci vien dipinto dall' antichità cogli abborriti e tetri colori, con cui l' ombreggia il Signor de' Calsabigi, presso al quale le figlie sembrano altrettante energumene sanguinarie, e il genitore comparisce un perfido, uno spergiuro, un mostro; laddove in Eschilo sì quelle che questo altro non respirano fuorchè ri-

co-

conoscenza, umiltà, tenerezza e divozione verso gli Dei. Mancò egli non per tanto al gran precetto di Orazio

O la comune opinion seconda,
O cose in ogni parti a se conformi
Fingi o Scrittor. (*)

Nè il poeta cesareo si sarebbe immaginato, che per render interessante e teatrale la sua tragedia fosse di bisogno, che le figlie dopo aver commesso l'atroce misfatto si vestissero tutte da Baccanti, e venissero sulla scena a cantare e a ballare senza che anteriormente venga indicata la cagione di così improvvisa e furibonda allegrezza, e senza che la loro venuta abbia verun altro oggetto fuorchè quello di formar un coro e una comparsa. E trovò egli benissimo la maniera d' eccitare gli affetti, di strappare le lagrime, di dipigner a meraviglia i caratteri, di far brillare la musica, di condurre per tre atti un' azione, e di scioglierla con somma felicità senza ricorrere al solito ripiego di Calsabigi, ch' è di far apparire l' inferno coi Demonj, mettendo in bocca loro per giunta una moralità tanto ad essi appropriata quanto lo è a S. Giovanni Evangelista il ridicolo discorso che Ariosto gli fa tenere col paladino Astolfo nel globo della luna. Però non ostanti i suoi talenti poe-

(*) *Aut famam sequere, aut sibi convenientia finge.*
Art. Poet.

poetici, non ostante la dovuta stima ch' esige il Signor de' Calsabigi, bisogna pur accordare esser egli uno de' principali corruttori del moderno musicale teatro.

Ma non tutti i poeti del nostro tempo si sono rivolti alla imitazion dei francesi: molti ancora vi sono, che vollero piuttosto seguitar Metastasio nella sua luminosa carriera somiglianti a que' satelliti, che s' accerchiano intorno all' orbita del pianeta maggiore. Il Migliavacca, l' Olivieri, il Cigna, il Damiani, e il Fattiboni lavorarono qualche componimento passabile. Nei drammi di Lodovico Coltellini poeta cesareo alla corte di Pietroburgo si scorge chiarezza di stile, varietà nelle arie, bellezza nei recitativi, qualche scena di forza insiem coll' arte pregevole di acconciamente innestare le massime filosofiche nel corpo dell' azione. Lo spettacolo altresì ha gran luogo ne' suoi componimenti, ma si trae per il comune dai fonti della storia, e i costumi e i riti de' popoli vengono osservati a dovere. Egli è un peccato, che nell' ordire i piani non sia stato abbastanza felice, che non dipinga i caratteri colla costanza che si richiederebbe, che gli scioglimenti siano freddi e per lo più inverosimili, e che il desiderio di ridurre il melodramma ad un certo sistema adottato da lui, il quale consisteva nell' intrecciar insiem nell' azione la poesia, il ballo, la musica e la decorazione, l' abbia talvolta fatto cadere in istrava-

gan-

ganze. Per tali devono riputarsi nell' *Antigono* la scena muta dei due fratelli Eteocle e Polinice, che compariscono sul teatro nella prima scena unicamente col fine di ammazzarsi senza profferir una parola: combattimento introdotto dal poeta per cagione della comparsa, ma che troppo funesta fin dal principio l' immaginazione dello spettatore non preparato ad un simile orrore. E tali sono ancora le danze fuori di luogo frapposte almeno nella maggior parte, essendo certo, che un giorno di lagrime e di lutto quale dovea essere per gli Argivi quello ove perduta aveano ad un solo tratto pressochè tutta la stirpe dei loro Re, non era il più a proposito per ordinare quattro balli differenti. Tralascio l' inverosimile cambiamento di Creonte nell' ultima scena contrario al maligno e scellerato carattere che da tutta l' antichità gli viene attribuito, e fatto solo per cavar d' impaccio il poeta terminando col solito formolario d' uno sposalizio. Gli stessi pregi e i difetti stessi s' osservano nella *Ifigenia* tragedia musicale assai lodata del medesimo autore.

Larga sorgente di poetica vena, gran rapidezza, e gran lettura di Metastasio appariscono nelle poche produzioni drammatiche stampate fra le opere del celebre Don Saverio Mattei Napoletano. La traduzione de' Salmi di quest' autore eseguita con ispirito, con disinvoltura e con brio benchè inesatta in più luoghi perchè troppo libera,

e man-

e mancante forse di quella dilicatezza e finitura, alla quale difficilmente pervengono i troppo fervidi ingegni, fa vedere, che nessuno più di lui era forse in istato di rimpiazzare la perdita dell' illustre amico se la feconda fantasia che non s' appaga di una sola spezie di gloria, o le circostanze domestiche non l' avesser costretto a rivolgere la sua attenzione ad altri diversi, lunghi e molteplici studj. Mi confermo nella mia opinione osservando la felicità con cui ha egli trasferita nella italiana favella una scena dell' Ecuba di Euripide, la quale ci fa vivamente desiderare di veder dalla stessa mano in simil foggia vestito non solo quel poeta ma tutti gli altri drammatici antichi. Senza però ch' io inclini per questo ad abbracciare i brillanti e poco solidi pensamenti, che intorno alla convenienza del sistema drammatico degli Ateniesi col nostro ha l' autore con molto ingegno ed erudizione ma non con uguale giustezza avanzati nella sua dissertazione intorno alla maniera d' interpretare i tragici greci.

Un colto spagnuolo, che con esempio non facile a rinvenirsi ha avuto il coraggio d' intraprendere in lingua non sua uno de' più difficili lavori della ragione poetica qual è la tragedia, ha parimenti voluto esperimentare le sue forze pubblicando un dramma musicale. Lo *Scipione in Cartagine* dell' Abate Colomes merita un luogo distinto frà quelli del nostro tempo, ed io non avrei

difficoltà di dir che fosse il primo, se alla semplicità della condotta, alla scelta e varietà nei metri, alla ricchezza lirica delle arie, e al merito di qualche scena degna di Metastasio avesse l' autore voluto congiugnere maggior rapidità nell' intreccio, più di calore nell' azione, e un più vivo contrasto negl' incidenti. Altri forse avrebbe desiderato, che la virtù di Scipione fosse meno tranquilla, e che i personaggi subalterni non s' usurpassero tanta parte di quell' interesse, che dovea principalmente cadere sul protagonista; essendo certo, che sebbene il carattere di Scipione considerato filosoficamente sia grande ed eroico, non è tuttavia sì teatrale nè sì atto alla musica quanto quello di Arminia e di Lucio. La cagione si è perchè a produrne l' azione (ch' è l' anima del teatro musicale) assai più acconcio è il combattimento e il contrasto delle passioni, qualmente si vede in que' due sfortunati sposi che non la saggia fermezza d' un eroe, di cui poco si pregia la vittoria perchè poco gli è costato il sagrifizio. Marco Aurelio, e Plutarco vorrebbero, che gli uomini fossero simili ad una rocca, la quale immobile nella propria base spezza le onde, che furiosamente le romoreggian d' intorno, e talmente ha l' Abate Colomes dipinto il suo protagonista; ma il teatro, che ha una statica tutta sua, gli vorrebbe somiglianti piuttosto al naviglio, che sferzato da venti contrarj ondeggia incerto del proprio destino in mezzo ai tempestosi

flut-

flutti, eccitando in chi lo guarda dalla riva una sensazione mista di timore per il pericolo del navigante e di compiacenza per la propria salvezza. (*)

Purgatezza di lingua, venustà di stile, colorito poetico, varietà e delicatezza d' immagini espresse con ottimo gusto sono le doti, che caratterizzano l' Alessandro e Timoteo del Conte Castone della Torre di Rezzonico rappresentato due anni fa nel regio ducale teatro di Parma. Pochi, o per dir meglio, nessuno fra i drammi musicali moderni è scritto con uguale vaghezza. Ha inoltre il pregio incontrastabile della novità, essendo egli stato (per quanto a me pare) il primo, che cambiando il sistema di cotesto spettacolo, abbia renduta drammatica un' ode puramente descrittiva qual

(*) Il problema intorno alle cagioni della deliziosa malinconia generata dalla tragedia che tanto ha occupate le penne di alcuni celebri scrittori del nostro secolo cioè dell' Abate Du Bos, di Fontenelle, di Hume, e di Cesarotti si trova molto prima sciolto mirabilmente da Lucrezio ne' seguenti magnifici versi

Suave mari magno, turbantibus æquora ventis,
E terra magnum alterius spectare laborem;
Non quia vexari quemquam est jucunda voluptas,
Sed quibus ipse malis careas, quia cernere suave est.
Suave etiam belli certamina magna tueri
Per campos instructa, tua sine parte pericli.

qual è quella dell' ingleſe Dryden intitolata *Gli effetti della muſica* a le cui ſorgenti ha l' autore italiano largamente bevuto. Un' altro ingleſe chiamato Brovvn gli ha ſomminiſtrata l'idea nella ſua diſſertazione ſulla unione della muſica e della poeſia. In altro luogo ci converrà parlare più a lungo degl' inconvenienti e dei vantaggi anneſſi al metodo propoſto dall' ingleſe. Per ora non ſi può far a meno di non lodare la buona intenzione di chi, cercando di rimediare agli abuſi del moderno teatro, propone al pubblico un tentativo di queſta ſorta. Nelle regioni del guſto, come nelle vaſte pianure dell' oceano molti paeſi ſarebbero ſconoſciuti ancora ſenza l' intrepido coraggio di alcuni navigatori ſimili ai Cooki e ai Draki. Eppure non ſembra, che il pubblico la intenda così ſe giudicar dobbiamo dalla fredda accoglienza che ha fatta al dramma del Conte Rezzonico. A che attribuire queſt' apparente ingratitudine? Ecco il motivo s' io non m' inganno. L' argomento ſcelto da lui buono per un poema narrativo manca intrinſecamente di quella illuſione e intereſſe che richiede il teatro. L' autore, imitando troppo eſattamente il ſuo Dryden, ci fa intendere fin dalla prima ſcena che Taide e Timoteo vogliono rappreſentar inanzi agli occhi di Aleſſandro un finto ſpettacolo

Non ſolo . . .

Colla voce e col ſuon l' orecchio e l' alma . . .

In

In questo dì, ma le pupille ancora
Vuol di vano terror, di piacer vano
Affascinarti con portenti.

Non è dunque da maravigliarsi se mancando in chi ascolta la sorpresa derivata dal creder vero ciò che gli si racconta, manca in lui l'illusione eziandio, figurandosi d'esser presente ad una mascherata in vece di assistere ad un'azione vera e reale. La natura dell'argomento è la cagion parimenti dello slegamento delle scene, succedendosi queste in tal guisa frà loro, che tolta via qualunque di esse, poco o nulla ne soffre l'intiera composizione. (*) Il protagonista inoltre, il cui nome dovrebbe eccitare l'idea dell'eroismo, non m'offre nel dramma del Conte Rezzonico veruna di quelle qualità che risvegliano l'interesse. Ivi non comparisce magnanimo, nè eroe, nè uomo di genio, ma piuttosto un farnetico divenuto giuoco della sua eccessiva sensibilità, uno schiavo della mollezza, che ci vendica fra le sue catene dell'ascendente che aveva sopra di noi acquistato la sua fortuna. Pecca altresì nel fine morale. Volendo far conoscere i prodigiosi effetti della musica, non dove-

 vano

(*) Bellissima è su questo proposito la distinzione fatta da Aristotile nel Capo decimo della poetica: *Non è lo stesso il nascere l'una da un'altra, o l'una dopo l'altra cosa*, precetto egualmente applicabile alla succession delle scene che all'ordine degli avvenimenti.

vano questi manifestarsi spingendo un giovin sovrano ad una risoluzione così violente e disumana, come è quella di abbrucciare fin colle proprie mani una popolatissima città, che, deposte le armi, era pacificamente divenuta sua suddita. Se fosse stato vero, che Alessandro (com' egli pazzamente s' imaginava) era figliuolo di un nume, questo fatto solo m' obbligarebbe a crederlo anzi prosapia delle furie infernali che germe di Giove. Mi si risponderà, ch' egli è mosso a farlo dal desiderio di vendicar i Mani de' greci trucidati in altri tempi dai persiani, lo che ad un atto di giustizia o di patriotismo dovrebbe attribuirsi piuttosto che ad un capriccio irragionevole. Ma cotal difesa non giova. In primo luogo, perchè non da principio riflesso di virtù si suppone ivi che fosse spinto Alessandro, ma da macchinale furore eccitato in lui dai prestigj d' un musico e dalle istigazioni d' una cortigiana. In secondo luogo perchè nel caso ancora che un falso amore della patria determinato l' avesse ad eseguire quell' atto di crudeltà, nè il teatro, nè la filosofia dovrebbero autorizzarlo giammai esponendolo sulle scene alla pubblica imitazione, Oh mortali! Non è abbastanza feroce lo spirito della guerra senza che cerchiate d' inferocirlo ancor più divinizzando l' alloro che gronda di vostro sangue? E sì poco barbaro vi sembra il despotismo, che non avete orrore d' inghirlandarlo colla corona immortale, che

le

le belle arti non dovrebbon servare fuorchè pei talenti superiori o per la benefattrice virtù?

Ma tempo è ormai di venire all' opera buffa. Se si riflette ai vantaggi che ha la commedia musicale sopra la tragedia, parrà strano che giaccia quella nell' obbrobrioso stato in cui si ritrova oggi in italia. La sfera d' imitazione per la moltiplicità de' caratteri, per la forza di essi, e per la verità della espressione è più dilatata nella prima che nella seconda. Gli argomenti tragici, e conseguentemente quelli che danno motivo ad una musica nobile e patetica, devono essere meno frequenti, perchè nell' universo morale, come nel fisico, le grandi catastrofi sono più rare, e perchè, sebbene la vita umana sia una serie di muovimenti or dolorosi or piacevoli, la natura che attacca la conservazione dell' individuo allo stato di mezzo, gli risparmia, in quanto è possibile, gli estremi del dolore, come gli è pur troppo scarsa degli estremi piaceri. Attalchè la crisi d' una passione violenta non è più durevole nell' uomo di quello che lo sia in una stagione l' eccessivo rigore del freddo, o gli sconvolgimenti del tremuoto in un paese. Ora le passioni tragiche non divengono musicali se non quando sono vicine alla violenza, e dall' altra parte la classe dei personaggi illustri, a' quali appartengono esse, è di numero troppo scarso rispetto alla massa generale della nazione; quindi minore altresì esser deve la somma degli

argomenti, onde formare una tragedia musicale. L' opposto avviene nella commedia. I soggetti, che vi s' introducono, formano la classe più numerosa della società. Gli avvenimenti, che vi si rappresentano, sono frequentissimi nella vita comune. Ecco non pertanto una dovizia maggiore per il poeta nelle persone e nelle cose. *Quid quid agunt homines* è la divisa del comico. Ma bisogna andare più oltre. Le affezioni della gente popolare sono meno reconcentrate, e conseguentemente sono più aperte. I loro caratteri meno artefatti e perciò più facili ad esser rappresentati. L' accento della loro voce più sfogato e vivace, e in conseguenza più musicale. I ridicoli loro più evidenti e più caricati, che è lo stesso che dire più acconci a piegarsi sotto la mano di chi vuol imitarli. Tutto ciò deriva dalla eterna providenza di colui, che reggendo con invariabil sistema le cose di quaggiù, mette un perfetto equilibrio fra gli esseri morali, amareggiando col sospetto, col rimorso, colle spinose e tacite cure la condizione de' potenti schiavi sempre della fortuna e del pregiudizio nell' atto stesso, che alleggerisce i disagi involontarj del povero colla maggior apertura di cuore indizio d' un' anima più ingenua, e colla non mentita allegrezza, indizio d' uno spirito più contento.

Per poco che il lettore voglia inoltrarsi nelle idee accennate troverà dunque, che il sistema

dell'

dell' opera buffa considerato in se stesso è più ferace e più comodo di quello che sia l' opera seria per il poeta, per l' attore e per il compositore. Lo è per il primo mercè la gran copia che gli somministra di caratteri o sia di natura imitabile. Lo è per il secondo a motivo della più facile esecuzione sì perchè i tratti dell' oggetto rappresentato sono più spiccati e decisivi, come perchè ritrova ovunque originali da poter agiatamente studiare. Lo è per il terzo a motivo della ricchezza delle modulazioni che scaturisce dalle stesse sorgenti, e da non vedersi obbligato ad alterar la natura almeno fino al grado che s' altera e si sfigura nell' opera seria. Imperocchè il timore di non slontanarsi troppo dal parlar familiare proprio de' personaggi, che rappresentano, fa che i buffi non si perdano in gorgheggi o cadenze smisurate, e che non facciano uso di quel diluvio di note, col quale inondandosi nella tragedia le arie più patetiche e interessanti, hanno gli altri cantori non so se disonorato o abbellito il canto moderno. E questa è la cagione per cui la musica delle opere buffe è, generalmente parlando, in migliore stato in italia che la musica seria, e perchè per un motivo di quest' ultimo genere che si senta composto con qualche novità e caratterizzato a dovere, se ne trovano dieci nella musica buffa. Mossi da tali ragioni vi sono di quelli, che preferiscono ed amano, e mostrano di pregiare assai più la commedia

mu-

musicale, che la tragedia. E a dirne il vero, quantunque io non gusti nella caricatura dei buffi quel diletto intimo che pruovo nelle lacrime dolci e gentili, che mi costrigne a versare una bella musica tragica, e che per una non so quale disposizione del mio temperamento mi vegga sospinto ad amare nella letteratura tutto ciò che parla fortemente alla immaginazione e alla sensibilità senza curarmi gran fatto di ciò ch' eccita il riso; nulladimeno siccome la prima legge del critico filosofo esser debbe di non istabilire massime generali da casi particolari, e molto meno da se medesimo, così, riflettendo ai pressochè incorreggibili abusi dell' opera seria, e alla maggiore verità di natura e varietà di espressione che somministra l' opera buffa, concederò volontieri, che non deve tacciarsi di stravaganza o di cattivo gusto chiunque sopra di quella a questa dasse la preferenza.

Fin qui è vero della musica, e lo dovrebbe essere parimenti della poesìa: ma se da ciò che dovrebbe e potrebbe essere vogliamo argomentare a quello che è, resteremo sorpresi nel vedere, che non havvi al mondo cosa più sguajata, più bislacca, più senza gusto di questa. Come la famosa statua di Glauco descritta da Platone, la quale posta sul lido del mare era stata dai flutti talmente battuta e corrosa, che non vi si scorgeva nè un Dio nè un uomo, ma uno scoglio informe, così i pregiudizj, e gli abusi hanno in tal guisa sfigurata

rata quella sorta di componimento che non vi si ravvisa veruna delle spezie appartenenti alla ragione poetica. Per farlo vedere più chiaramente figuriamoci un poco il discorso che tiene l' impressare coll' autore quando gli raccomanda di scrivere per l' opera in musica. Esso non sarà tutto di mia invenzione; tale a un di presso è stato fatto anni sono anche a me con un aria di persuasione capace di ottener il suo intento se il Messer Pandolfo, che mel fece, avesse trovato il Damone di Boeleau per proselito o le orecchie di Mida per ascoltatrici. Io toccherò i principali difetti dell' opera buffa riducendoli ad una spezie di teorìa.

,, I bolognesi (mi diceva egli) sbigottiti dal ,, terremoto sono stati gran tempo privi di teatra-,, li divertimenti, il primo adunque, che si rap-,, presenterà, tornerà in profitto considerabile dell' ,, impressaro. Io ho divisato non per tanto d' apri-,, re a questo Settembre uno spettacolo, e voglio ,, che sia nuovo perchè il publico è ormai ristucco ,, delle anticaglie di Metastasio, di cui (sebbene ,, sia il primo drammatico del mondo) vuolsi fare ,, quell' uso che si fa nelle case dei vascellami d' ar-,, gento e delle gioje di gran valore, le quali si ,, cavano fuori in una occasione straordinaria, men-,, tre il restante dell' anno s' adoperano altre mas-,, serizie più triviali.

,, Potrei accomodarmi all' uso corrente d' Ita-,, lia che è quello di strozzar i drammi di quell'

auto-

„ autore, levando via a capriccio il più bello per
„ inserire in sua vece arie e duetti fatti da qual-
„ che versificator dozzinale; dal che restano essi
„ così sfigurati, e mal conci che più non gli ri-
„ conoscerebbe il padre che li generò, se per
„ nuovo miracolo di Esculapio tornasse a viver fra
„ noi. Ma non mi piace siffatto costume. L'eunu-
„ care un povero poeta che non ha fatto alcun
„ male, è crudeltà che ripugna al buon cuore. Il
„ sostituire poi a ciò che a lei manca le altrui fan-
„ faluche o le mie è cosa, che pute un cotal po-
„ co di prosunzione.

„ Ricorro a voi non per tanto, attenden-
„ do prima di tutto dalla vostra discrezione,
„ che non sarete difficile intorno al prezzo. Io
„ ho da pagar somme tanto considerabili ai vir-
„ tuosi, ai ballerini, al maestro di cappella, e ai
„ suonatori, e da far tante spese negli abiti,
„ nelle decorazioni, nei lumi, nell'affitto del tea-
„ tro e in altre cose che poco o nulla mi rimane
„ per voi. Inoltre le parole sono quello che meno
„ interessa nell' opera, e nel caso, che voi non
„ vi troviate i vostri convenevoli, ci è una folla
„ di poeti in Bologna che me le venderanno a
„ buonissimo mercato. E vedete, se si compone
„ una canzone per cinque paoli, non basterà un
„ pajo di scudi per un libretto, il quale alla fin
„ fine val meno assai d' una canzonetta passabi-
„ le?

„ Io

„ Io vi credo a bastanza istrutto ne' principj
„ dell' Arte drammatico - musicale; nulladimeno
„ siccome trattasi del mio guadagno o della mia
„ iattura, permettete, che vi dia alcuni suggeri-
„ menti, dai quali non vi dovrete dipartire.

„ Non vorrei, che il dramma fosse intiera-
„ mente serio, perchè vi vorrebbono troppe spe-
„ se, nè tampoco buffo del tutto, perchè si con-
„ fonderebbe colle opere dozzinali. Vorrei che
„ fosse di mezzo carattere (lo che in sostanza vuol
„ dire, che non abbia alcuno) che facesse pian-
„ gere e ridere allo stesso tempo, che il giocoso
„ entrasse in una lega, che mai non ha avuta col
„ patetico, che ad un' aria appassionata tenesse die-
„ tro una di trambusto, e che aprisse campo di mo-
„ strar la sua abilità alla virtuosa *Pelosini*, che
„ spicca nel tenero, e al virtuoso *Gnacchearelli*,
„ che sostiene la parte di buffo per eccellenza.
„ Non vorrei nemmeno, che l' argomento fosse
„ tratto dalla storia; esso diverebbe troppo serio,
„ nè sarebbe buono per altro che per comporre
„ secondo le leggi, di Aristotile, le quali nulla
„ han che fare coll' opera: mi piacerebbe bensì
„ che ci entrassero dentro dei cangiamenti di sce-
„ na e delle macchine in quantità secondo il gusto
„ de' francesi. Oh! quei francesi hanno sfiorato
„ il bello in tutte le cose! Oltre che le decora-
„ zioni piacciono moltissimo al popolo, io ho de-
„ siderio di far vedere una bellissima dipintura

„ d' una

„ d' una prigione, e d' un bosco, che si trovano
„ nello scenario preso ad affitto.

„ Voi altri poeti avete certe regole di stile
„ che vi fanno lambiccar il cervello per tornire
„ acconciamente un periodo. Si dice, che v' ab-
„ bia con i suoi precetti comunicata cotal malattìa
„ contaggiosa un maestro dell' arte, chiamato
„ Orazio, e che i greci, e i francesi v' abbiano
„ fornito l' esempio. Quanto a me vi dispenso vo-
„ lontieri dalla eleganza, e se vi piace, anco
„ dalla grammatica, insegnandomi l' esperienza
„ che si può senza l' una e senza l' altra riscuoter
„ sul teatro un durevole applauso. Non ha guari
„ che si replicò più di quaranta volte sulle scene
„ un' opera buffa dove un' aria cominciava

Lei si figuri adesso

„ e finiva con uguale proprietà di sintassi

Lei l' asino sarà.

„ La vostra malizia applicherà senza dubbio le
„ ultime parole al poeta.

„ Ho sentito dire altresì, che il ridicolo comico
„ dev' essere cavato dalla esperienza non tratto dalla
„ fantasìa, che si devono studiare profondamente
„ gli uomini prima d' esporli sul teatro, che le de-
„ bolezze di temperamento non i vizj di riflessione,
„ i difetti nati da una stranezza di pensare innocen-
„ te non i delitti odiosi e nocivi sono la materia pro-
„ pria della scena comica, che questa materia dee
„ rappresentarsi abbellita da un colore alquanto ca-

„ ri-

„ ricato e forte ma non esaggerato, con cert' altre
„ filastrocche che voi altri autori dite esservi state
„ prescritte dal buon senso. Ma vi torno a dire,
„ che il buon senso non è fatto per noi. Il tea-
„ tro non ha altra poetica che quella delle usan-
„ ze, e poichè queste vogliono, che deva ognor
„ comparir sulle scene un martuffo con un visaccio
„ da luna piena, con una boccaccia non differen-
„ te da quella de' leoni, che si mettono avanti
„ alla porta d' un gran palazzo, con parruccone
„ convenzionale, e con un abbigliamento, che
„ non ha presso alla civile società nè originale
„ nè modello; poichè è deciso, che cotal perso-
„ naggio ridicolo abbia ad essere ognora un pa-
„ dre balocco, od un marito sempre geloso e
„ sempre beffato, od un vecchio avaro, che si
„ lascia abbindolare dal primo, che gli sa destra-
„ mente piantar le carotte, poichè il costume co-
„ manda, che per tariffa scenica devano mostrarsi
„ in teatro ora un olandese col cappello alla qua-
„ kera, che sembri muoversi colle fila di ferro a
„ guisa di burattino, ora un francese incipriato e
„ donnajuolo, che abbia nelle vene una buona
„ dose d' argento vivo, ora un goffo tedesco, che
„ non parli d' altro che della sciabla e della fiasca,
„ ora un Don Quisciotte spagnuolo, che cammini
„ a compasso come figura geometrica, pieno di
„ falsi puntigli, ed abbigliato alla foggia di due
„ secoli addietro; poichè insomma tutto ha da

„ esse-

„ essere stravagante, esaggerato, eccessivo e fuori
„ di natura, voi mi farete la grazia d' accomo-
„ darvi mandando al diavolo quanti precettisti
„ v' ammonissero in contrario.

„ V' avverto, che non dovete introdurre più
„ di sette personaggi, nè meno di cinque. Le
„ due prime parti, cioè e le due seconde le
„ canteranno a *soprano*, e una farà il *contralto* se-
„ condo che più tornerà in acconcio al composi-
„ tore. Al terz' uomo, ovvero sia al *tenore* dare-
„ t. carattere sostenuto di padre, di vecchio, di
„ geloso, di mercante olandese, o di qual più vi
„ aggradi. Se colui che fa la parte del padre ha
„ quindici o vent' anni meno del figliuolo poco mi
„ cale. Il viso acconciamente forbito, il rosset-
„ to in buona dose, e la lontananza aggiustano
„ ogni cosa. Ma che il rimanente de' personaggi
„ parli assai poco, imperocchè quei, che mi sono
„ toccati in sorte quest' anno cantano male. E sic-
„ come l' amore è il regno delle donne, e l' ani-
„ ma del teatro così v' avvisarete di fare, che il
„ primo uomo sia innamorato della prima donna,
„ e il secondo della seconda; senza codesta legge
„ non ci sarebbe verso di contentar le mie vir-
„ tuose, le quali vogliono ad ogni modo smaniar
„ un tantino in presenza del pubblico. E poi que-
„ sti amori o siano principali, ovvero di episo-
„ dio si confanno mirabilmente col genio della
„ musica. In ricompensa del disagio potrete sce-
„ glier

„ glier i mezzi che più v' aggradino per maneg-
„ giare lo scioglimento. Faccio così poco conto
„ della condotta che nulla mi cale se và piuttosto
„ così che altrimenti.

„ Ho la buona sorte di avere un primo uo-
„ mo dotato di voce snodatissima e leggiera, on-
„ de converrà aprirgli campo acciocchè brilli al
„ suo talento. Egli ama poco il recitativo, dal
„ che ne siegue, che voi dovete essere estrema-
„ mente laconico a costo ancora di affollare gli
„ avvenimenti, ma si compiace nelle ariette prin-
„ cipalmente in quelle dove si può gorgheggiare
„ come sono le romorose, o che chiudono qual-
„ che comparazione. E siccome incontrò una vol-
„ ta assai bene cantando il

Vo solcando un mar crudele,

„ così vorrebbe un' aria lavorata sullo stesso metro
„ e con delle parole consimili. Se non vi vien
„ fatto di lavorarla, come ei vuole, poco impor-
„ ta, attaccheremo quella stessa, e tutto anderà a
„ dovere. Sarà poi mio pensiero far che il mae-
„ stro vi addatti sopra una musica sfoggiata e pom-
„ posa, e affinchè spicchi di vantaggio la di lui
„ abilità, faremo nascere una tenzone musicale
„ fra la voce del cantante e un qualche strumento
„ con botte, e risposte da una parte e dall' altra,
„ che sarà proprio una delizia.

„ Vi metterete un solo duetto, il quale, co-
„ me sapete, appartiene esclusivamente al primo

„ uo-

„ uomo e alla prima donna. Guai se venisse can-
„ tato da altri che da loro! Nascerebbe un dissi-
„ dio poco minore di quello che accese in altri
„ tempi i Geminiani contro ai Petroniani per la
„ secchia rapita. A fine di schivar le contese fa
„ di mestieri parimenti, che tutti i personaggi
„ cantino per ordine le loro ariette incominciando
„ do dal primo uomo e dalla prima donna infino
„ all' ultimo, e siccome vorrei, che vi si mesco-
„ lasse il buffo, così non sarebbe male un finale
„ dove tutti cantassero ad un tratto. Meglio poi
„ se ci entra nelle parole un non so che di mu-
„ linello, di tempesta, di zuffa o di cosa, che
„ apportasse gran fracasso. Allora l' orchestra bat-
„ terebbe fuoco, e gli uditori sguazzerebbero per
„ l' allegrezza. Egli è vero, che codesti finali ras-
„ somigliano per lo più ad una sinagoga di ebrei
„ anzi che ad un canto ben eseguito, ma nelle
„ cose di gusto non bisogna essere cotanto sofi-
„ stico.

„ Avrete cura di fare, che tutti gli attori
„ abbandonino il teatro dopo aver cantato le lo-
„ ro ariette, e che verso la fine dell' Atto vadi-
„ no sfilando a poco a poco. Cotal costume mi
„ piace assai ed è caratteristico dell' opera. La-
„ scio poi in vostra balìa il tirar giù a grado vo-
„ stro l' ultimo atto; basta che sia curto, che non
„ vi si frammezzino arie d' impegno, nè decorazioni
„ importanti, e che i personaggi alla perfine si

„ rap-

„ rappattumino insieme così che ogni cosa fornisca amichevolmente. Mi direte, che ciò non si
„ conviene, e che anzi l' ultimo atto dovrebbe
„ essere il più vivo e incalzante. Ma coteste sono
„ sottigliezze dell' arte, nelle quali non me ne
„ intrico. Quello, ch' io so è, che fornito il secondo ballo, l' uditorio va via, e che i suonatori e virtuosi non vogliono più faticare.

Con tali principj, su quali s' aggira in pratica tutto l' edifizio dell' opera buffa, non è da maravigliarsi se i lettori non degnano di gittare uno sguardo sul libretto, se il poeta da sovrano, quale dovrebbe essere, è divenuto ligio, e se va a soqquadro ogni cosa. Da questa proscrizion generale vanno esenti pochissimi scrittori. Se Girolamo Gigli, e Glodoni hanno fatta in questo genere qualche composizione passabile, il loro merito è comparativo, e non assoluto. Essi non devono confondersi tra i Bavj o i Mevj, ma qual distanza fra loro e gli Aristofani o i Terenzj? Ma se l' Abate Casti applicherà a siffatti lavori la sua vivace imaginazione, il suo talento pieghevole, e il suo stile agiato e corrente (cercando però di rammorbidirlo alquanto secondo i bisogni della melodia, e mettendo un poco più di contrasto e di forza nelle situazioni e nei caratteri) avrà egli frà poco la gloria di regnare senza rivali sul teatro buffo italiano. Mi fanno pensare in tal guisa il *Teodoro Re di Corsica*, e molto più la *Grotta di*

 Tri-

Trofonio due commedie musicali di questo poeta, che si sono rappresentate nella Imperial Corte di Vienna, e che ci fanno desiderare di vederne sortire altre molte dalla stessa penna.

CAPITOLO QUINTO.

Ragionamento sopra il Ballo pantomimico. Della sua applicazione al Teatro. Se convenga, o no, bandirlo dal melodramma.

ABbiamo finora osservati i fondamenti del brillante edifizio che potrebbero le belle arti inalzare al piacere non meno che alla gloria d' una nazione. Non è colpa nostra se l' esecuzione si è trovata disconforme al disegno, e se i pregiudizj hanno sfigurata nella pratica quella sublime idea del bello che negli annali del gusto avea tracciata la penna luminosa del genio. Al presente restano a disaminarsi gli ornati, fra i quali il ballo ottiene un luogo così distinto che il passarlo sotto silenzio sarebbe lo stesso difetto che il tralasciare fra le regole dell' architettura quelle che insegnano la maniera di abbellire una facciata o di render luminoso e capace l' ingresso d' un palazzo. Oltradicchè diventa oggimai tanto più necessario il parlarne quanto che la possente influenza della imitazione francese ha reso il ballo a giorni nostri quasi parte essenziale del melodram-

ma

ma italiano. Però ſeguitando il mio ſolito metodo ch' è quello di riſalire fino ai principj a fine di cavare più ovvie e più legittime le conſeguenze, cercherò di reſtringere colla brevità e nettezza poſſibile tutto ciò che nella preſente materia ha uno ſtretto legame col mio argomento ai capi ſeguenti.

Primo. Dell' origine naturale e della energia del ballo.

Secondo. Della ſua applicazione e uffizj al teatro.

Terzo. Dei principali abuſi introdotti nel ballo pantomimico italiano.

Ogni paſſione interna dell' uomo ſi manifeſta in due maniere o coll' azione o col ſuono. La ſteſſa ſenſazione, che ci ſtrappa un urlo di ſpavento o un grido di gioja, ci ſpinge a fare eziandio certi determinati geſti analoghi alla natura dell' affetto che ci predomina. Se l' apprenſione è d' un male i muovimenti del corpo ſono diretti a slontanarlo lungi da noi, come ſi cerca con ogni sforzo di avvicinarlo qualora ſi crede di ritrovar in quell' oggetto la propria felicità. L' uno e l' altro è ſtato dalla natura con mirabile provedimento ordinato. Negli affetti di gioja i ſegni eſterni ſervono a comunicare coi noſtri ſimili parte di quell' allegrezza che tanto giova a rinſerrare i vincoli dell' amicizia. Negli affetti di ſpavento o di meſtizia ſervono eſſi ad eccittar in noſtro

 ajuto

ajuto l' altrui commiſerazione facendo vedere, che ci ſovraſta un qualche pericolo. Si vede adunque, che l' origine naturale del ballo e del canto è la ſteſſa, che l' iſtinto (quella facoltà indiffinibile, ma vera, che negli eſſeri ſenſibili è il ſupplemento della ragione) è la cagion ptodutrice dell' uno e dell' altro, e che ſiccome i ſuoni inarticolati della voce umana ſono la materia elementare della melodia, così le attitudini della fiſionomia e del corpo ſono, a così dire, la materia primitiva della danza.

Ma non qualunque aggregato di ſuoni è un canto, nè qualunque ſerie di attitudini è un ballo. Gli accenti ſcompoſti e fuori di regola non formano modulazione nella ſteſſa guiſa che i geſti fuori di miſura non formano cadenza. Gli uni e gli altri per coſtituire un' arte hanno biſogno d' eſſere imprigionati fra certe leggi inalterabili e ſevere, le quali ſono le medeſime per la danza che per la muſica. La comparazione fra il canto e il ballo può condurſi ancora più avanti. V' è un canto naturale e un canto imitativo. Nel primo chi canta non ha altro diſegno, che di eccitar in ſe ſteſſo o in altrui quel diletto mecanico che riſulta dalla dolcezza inerente a qualunque tuono. Nel ſecondo raccogliendo gli accenti preciſi della voce umana in qualunque ſituazione dell' anima, prende a rappreſentarli con eſattezza, teſſendone, ſe occorre, una lunga azione. Dell' uno e dell'

al-

altro molto si è parlato in quest' opera. Così due sorta possiamo considerare di ballo. Una dove l' uomo non ha altro disegno che di ballar per ballare, cioè di eseguire certi salti regolati o per manifestare la sua allegrezza, o per mostrar il brio e l' agilità della persona, o per porre in movimento i suoi muscoli intorpiditi dall' ozio soverchio. Questo ballo senz' altro fine riflesso si chiama propriamente *danza* ed è quello che s' usa nei festini, nelle accademie, e nei domestici dipporti. L' altra sorte si è quando chi balla, non contentandosi del piacer materiale della danza, prende ad eseguire un intiero soggetto favoloso, storico o allegorico esprimendo coi passi figurati de' piedi, coi varj atteggiamenti del corpo e delle braccia, e coi tratti animati della fisionomia tutta la serie di situazioni che somministra l' argomento nello stesso modo che la esprime colla voce il cantore. Questa seconda maniera di ballare si chiama *pantomimica*, la quale costituisce un linguaggio muto di azione inventato dalla umana sagacità affine di accrescer la somma dei nostri piaceri, e di stabilire fra uomo e uomo un novello strumento di comunicazione indipendente dalla parola.

Noi ignoriamo fino a qual grado di energia potrebbe condursi un siffatto strumento, ma havvi ogni apparenza di credere, che se gli uomini non avessero svillupato giammai l' organo della voce,

nè inventata l'arte della parola, l'idioma de' gesti perfezionato dal bisogno, e avvivato dalle passioni avrebbe potuto comodamente supplire all' una e all' altra. La sperienza ci fa vedere, che i fanciulli, non sapendo ancora articolare gli accenti, trovano pure il segreto di farsi intendere a meraviglia dalle loro nutrici, e l' educazion ragionata, onde sono capaci i muti nati, pruova con evidenza che la natura non ha stabilito sù questo punto verun impreteribil confine, e che un senso potrebbe acconciamente far le veci d' un altro. La storia inoltre ci insegna, che il linguaggio primitivo de' popoli fù dappertutto più d' azione che di parole composto, e che dalla usanza appunto di parlar agli occhi acquistaron le loro espressioni un carattere di forza, cui tenterebbe indarno agguagliare l' artifiziosa e per lo più inefficace verbosità de' nostri più rinomati oratori. Tarquinio, il quale in vece di rispondere all' ambasciatore de' Gabinj, lo mena nel proprio giardino, e alla sua presenza recide senza profferir parola la sommità de' papaveri, che grandeggiavano sopra gli altri: Dario Rè dei Persi, che essendosi inoltrato nella Scitia con intenzione di muover la guerra a que' popoli, si vede comparir avanti da parte loro un araldo, che gli appresenta una rana, un topo, un uccello e cinque freccie, e poi si diparte senza pronunziar un sol motto: Il famoso Levita di Efrain, il quale vo-

plicarla all'esercizio delle passioni utili alla società, o ai motivi che interessano generalmente il cuore umano; posciachè i mezzi in apparenza più triviali possono frà le mani d' un legislatore filosofo divenire molle possenti di rinforzo nel governo degli stati e nella politica. I greci, che seppero tutto inventare e perfezionar tutto, i greci, che non lasciarono inoperosa veruna facoltà del corpo o dello spirito, i greci che fecero servire fino i proprj divertimenti agli oggetti più rispettabili e più sublimi, i greci in somma quel popopolo estraordinario, il cui nome io non posso leggere nè nominare senza entusiasmo, intesero così bene questo gran principio, che non temettero di dover essere accusati di leggerezza divinizzando, siccome fecero, la danza e applicandola poi insiem colla musica e la poesìa alla politica, alla educazione pubblica, alla guerra e al culto religioso. Come gli Dei, e gli Eroi furono tenuti poeti e musici così furono ancora tenuti ballerini. Ballava Venere, Ebe, e le Grazie: ballavano Castore, Polluce, e Minerva: ballarono Teseo, Pirro, Achille e tanti altri, e persin colui, che al detto di Cicero ne chiamò la filosofia dal cielo, colui che dall' oracolo fu riputato il più saggio fra gli uomini, il maestro di Eschine, di Platone, e di Senofonte, in una parola il gravissimo Socrate ebbe fama di bravo danzatore. Questa, che nelle nostre idee tanto diverse da quelle sembra una pro-

ftituzione della filofofia, veniva accompagnata da un altra fpezie di proftituzione in apparenza più fcandalofa. Non folo adoperavano i greci la danza come un atto di religione, o come un incentivo all'amor della patria, non folo fi danzava nell' entrare in una battaglia per accenderfi al coraggio, nel fortire di effa per ringraziare gli Dei, d'intorno al talamo conjugale per augurare la fecondità, nella paleftra per indurarfi alla fatica, nelle campagne per implorare dai Numi l'abbondanza delle raccolte, fra le mura domeftiche per educare la gioventù e in mille altre occafioni, ma eravi ancora una danza chiamata della *Innocenza* dove le donzelle di Lacedemonia ballavano affatto ignude e divife in più cori inanzi al fimolacro di Diana fotto gli occhi della gioventù mafchile e in prefenza del rifpettabile magiftrato degli Efori, il quale autorizzava colla fua compoftezza e taciturnità uno fpettacolo così ftrano. Gli occhi noftri lo ritroverebbono fenza dubbio biafimevole, nè io voglio in modo alcuno giuftificarlo avendo la fortuna di profeffare una religione non meno rifpettabile per la purità della fua morale, che veneranda per la fantità ineffabile de' fuoi dogmi; ma riguardandolo unicamente con occhio politico, nè potendo argomentare dalla profonda fagacità del Legislatore di Lacedemonia, che un si bizzarro coftume foffe privo d'ogni ragion fufficiente che rendeffe non folo utile ma legitima la fua iftitu-

zio-

zione, bisognerà confessare, come dice un moderno filosofo, il quale aveva l' anima Spartana e le viste di Platone, *che l' usanza, di cui si tratta, conveniva solamente agli allievi di Licurgo; che la vita frugale e laboriosa, il costume puro e severo, la loro naturale robustezza d' animo erano qualità e circostanze atte a render innocente uno spettacolo così stravagante per qualunque popolo non d' altre virtù posseditore che della sola decenza.*

I Romani meno sensibili che non lo erano i greci ai piaceri dello spirito oltre l' applicazione che sul loro esempio fecero della danza propriamente detta ad alcune istituzioni religiose e politiche, furono ancora i primi a introdur sul teatro la danza pantomimica. Dico, che furono i primi, poichè sebbene trovinsi fra i greci surriferiti alcuni gesti esprimenti un qualche fatto, ciò non ostante l' idea d' una intiera commedia o tragedia rappresentata da capo a fine senza il soccorso delle parole e col solo ajuto dell' azione non fu conosciuto per la prima volta fuorchè in Roma sotto il comando di Augusto. Il mio metodo non mi permette il trattenermi a narrare i progressi di quest' arte sotto gl' Imperatori, nè i miracoli de' celebri pantomimi, che tanta impressione fecero su i Romani, e sì pericolosa influenza ebbero sulla loro libertà e sù i loro costumi. L' Abate Du Bos, (*) il

(*) Reflexions sur la poesie et la peinture.

il Caliacchi, (*) e il Chausac (**) appagheranno ampiamente la curiosità di coloro che di sapere più oltre avessero vaghezza. Tuttavia due cose relative al mio assunto meritano di essere rilevate. L' una l' evidenza di espressione che conservavano i pantomimi non ostante la somma difficoltà, che dovevano sentire nel rappresentare, essendo privi dell' ajuto degli occhi e della fisionomia a motivo della maschera, onde, come sa ognuno, aveano coperto il volto. L' altra l' energia del ballo pantomimico riconosciuta persin nel guasto che dava ai costumi, e nell' oscurar che fece la tragedia e la buona commedia con ogni altro spettacolo drammatico più giudizioso. La prima delle accennate osservazioni è diretta a far vedere di qual perfezione sarebber capaci fra noi le arti pantomimiche avendo mezzi più efficaci che non avevano essi per ben riuscirvi. La seconda può far temere una sorte uguale per l' odierna musica e l' odierna poesìa qualora si lasci al ballo una illuminata licenza sul teatro senza restringerlo fra quei cancelli, che prescrivono il buon gusto e la sana filosofia. Ma quali sono codesti cancelli? Tempo è ora mai di venire a disaminarlo.

La

(*) De Ludis scenicis.

(**) Traitè historique sur la danse.

La pantomima può essere considerata sotto due relazioni differenti. La prima in quanto è un arte rappresentativa somigliante alla poesìa e alla musica. La seconda in quanto viene applicata al melodramma o come parte costitutiva di esso e coll' azione intimamente connessa, o come facendo classe di per se qual semplice intermezzo frapposto tra atto ed atto.

Considerata in genere come un arte rappresentativa la pantomima è precisamente soggetta alle leggi stesse alle quali soggiacciono tutte le arti d'imitazione, cioè di dare alla special materia, che scelgono esse come strumento tutta la possibile somiglianza coll' oggetto, che vogliono imitare. Così perchè la danza rappresenta le azioni umane per mezzo de' muovimenti e de' gesti, l' arte del bravo pantomimo consiste nel fare che i suoi gesti e i suoi muovimenti esprimano con tutta la verità ed evidenza compatibile coi principj dell' arte sua l' originale preso a rappresentare. Dissi a bella posta *con la verità ed evidenza compatibile coi principj dell' arte sua* affine di prevenir il sofisma di coloro, che indicate vorrebbero nella imitazione delle belle arti tutte quante le particolari circostanze del vero, senza riflettere che l' oggetto di quelle non è la semplice natura, ma la bella natura, e che l' arbitraria non meno che stitica teoria di quei pretesi filosofanti sbandirebbe ogni piacere ed ogni decenza dal teatro, facendo apparire

rire in un ballo per esempio, di villani o di marinari avvolti i danzatori fra le squallide vesti, coi muovimenti scompassati e colle maniere rozze ed improprie, che realmente in simili personaggi s' osservano. E ciò sotto pretesto di esatta rassomiglianza frà l' imitazione, e l' imitato.

Dalla necessità che ha la danza di esser vera e conforme nasce in lei altresì la necessità di esser chiara e distinta. Non basta che il danzatore faccia dei gesti e delle attitudini; bisogna che i gesti abbiano un senso e le attitudini un significato, il quale, essendo dagli spettatori facilmente compreso, faccia loro nascer tosto in mente l' immagine della cosa che vuolsi rappresentare. Senza questo requisito essenziale l' idioma de' gesti è simile appunto ai simboli degli antichi egiziani, ovvero a quelli in intelligibili caretteri trovati dal celebre Maupertuis nei suoi viaggi alla Lapponia. (*) Ogni sentimento del cuore umano, ogni slancio di passione ha, come dice Cicerone, i suoi tratti corrispondenti nel volto, nella voce, e nell' atteggiamento. (**) Il saperli afferrare e il combinarli frà loro, formando una serie ragionata, è quello che costituisce il vero linguaggio d' azione. Se nella serie accennata si trovano dei muovimenti

(*) Vedi *Lettres sur la Laponie*.

(**) *Omnis motus animi suum habet a naturam vultum, & sonum, & gestum.*

ti che m' imbarazzano o perchè nulla significano, o perchè hanno una significazione ideale, arbitraria, non fissata dall' uso e dalla convenzione, o perchè non sono abbastanza connessi cogli antecedenti e coi posteriori, o perchè distornano la mia attenzione dalla idea principale, o perchè si distruggono a vicenda e si contraddicono; il linguaggio della pantomima è non solo cattivo, ma al fine delle arti imitative perfettamente contrario.

Quindi le qualità generiche richieste nel ballo rappresentativo sono le stesse che esigono le azioni drammatiche e gli argomenti della oratoria. Debbe cioè apparire la danza una, varia, ordinata, conveniente, e patetica. Una, che rappresenti cioè un unica azione principale senza divagarsi in episodj inutili e fuori di luogo, facendo anzi che tutte le sortite e le entrate, tutte le scene e le mosse corrispondano ad un solo oggetto. (a) Varia, che senza cangiar il piano generale dell' azione sappia svegliar negli animi degli spettatori la novità che nasce dai diversi incidenti somministrati dall' argomento. (b) Ordinata, che presenti le situazioni in maniera che le ultime cose

(a) *Denique sit quodvis simplex dumtaxat, & unum.* Oraz.

(b) *Illecebris erat, & gratam novitate morandus.*

ſi confaccino colle prime, e queſte colle medie e colle ultime. (a) Conveniente, che nell' addattare ai perſonaggi i riſpettivi geſti abbia ſempre in viſta l' indole della paſſione, i caratteri, il tempo, il luogo e le circoſtanze. (b) In fine patetica cioè, che così acconciamente dipinga i movimenti proprj dei varj affetti umani, che lo ſpettatore ſia coſtretto a riſentirli in ſe ſteſſo. (c) L' ultima circoſtanza è più d' ogni altra legge neceſſaria alla pantomima, perchè non avendo verun altro compenſo, qualora non eſprima una qualche ſituazione viva dell' anima, eſſa non ſignifica niente. La ragione ſi è perchè neſſuna operazione dell' uomo porta ſeco un geſto animato e imitabile fuorchè la paſſione. Un re che parla poſatamente, un filoſofo che ſilogizza (e in queſti eſempj ſi racchiudono tutti gli altri di ſimil genere) non ſono modelli opportuni per un danzatore. Le ſmanie di Merope, le lagrime di Andromaca, l' iracondia d' Achille, le tenerezze di Ariſtea, il furore di Oreſte, l' anſietà d' Ipermeſtra, e l' abbandono di Armida; ecco i gran fonti del geſto umano e per conſeguenza della pantomima.

Co-

(a) *Primo ne medium, medio nec diſcrepet imum.*

(b) *Reddere perſonæ ſcit convenientia cuique.*

(c) *Et quocumque volet animum auditoris agunto.*

Orazio Art. poet.

Come la poesìa ha i suoi diversi stili così gli ha p rimenti la danza, e i vizj e le virtù di entrambe vengono regolati cogli stessi principj. Attitudini scherzose e festevoli nei balli buffi, nei tragici animate e terribili, maestose e gravi nei serj, vaghe e semplici nei boschereccì, vezzose e dilicate negli amorosi, regolari, ed eleganti in tutti; questi sono i requisiti dello stile nella pantomima. S'aggiunge come prerogativa essenziale, che debbano essere aggiustate, perspicue e scelte. L'aggiustatezza richiede, che si dia alle cose il lor genuino colore senz'alterarle per eccesso o per difetto, acciocchè il danzatore non incorra nella taccia di colui, che cita Luciano, il quale facendo Aiace furioso si trasportò in modo e cagionò un tale scompiglio in teatro che si sarebbe detto, che non contrafaceva il furioso, ma che lo era. (*) La perspicuità vuole, che ogni gesto esprima con nettezza e precisione ciò che vuol rappresentare affinchè lo spettatore non sia indotto in abbaglio. La mancanza di questa virtù rende simile la espression pantomimica alle fosche nebbie, che addensandosi sù una valle, ne tolgono alla vista ogni vaghezza. La sceltezza esige che il danzatore, non contentandosi di cavar dal suo corpo i muovimenti ovvi e comuni, si studi di svegliare e mantenere la sospensione con quelle mosse inas-

(*) Dialogo della danza.

pettate, e decisive così atte a produrre il loro effetto, e che sono il frutto più pregiato dello studio e del genio. Bello è il rappresentarmi Galatea nell' atto che scherzevolmente colpisce col pomo l' innamorato Pastorello; ma la danzatrice non avrà altro merito che quello d' una imitazione volgare se non mi fa vedere ancora quel misto di ritrosìa e d' amabile petulanza, quegli inviti significati in aria di ripulsa, quel chiaro e facile riso interprete non dubbio degli ascosi desiderj, in somma quell' inesprimibile atteggiamento della ninfa, che fugge verso il boschetto, e fuggendo cerca di essere più attentamente guardata. (*)

Dal semplice abbozzo esposto finora si vede, che l' arte pantomimica è capace di teoria ragionata al paro delle altre facoltà, e che potrebbe acconciamente scriversi la retorica e la poetica de' ballerini, come Aristotile e Orazio hanno scritto quelle de' poeti e degli oratori. Ma lasciando cotal impegno (più utile e di maggior conseguenza, che non si crede comunemente) ad altri scrittori più profondi, passiamo a disaminare qual uso possa farsi della danza nel melodramma.

In

(*) *Malo me Galatea petit form·sa puella,*
Et fugit ad salices, & se cupit ante videri.
Virgil. Eg. 3.

In tre maniere può questa entrare in uno spettacolo teatrale o accompagnando costantemente la poesìa per tutto il tempo che dura l' azione, o in qualche determinata occasione soltanto, o come un intermezzo frapposto nel silenzio degli atti.

L' unione delle belle arti e il frattellevo'e combaciamento, che hanno insieme la danza, la poesìa e la musica esigerebbe forse l' applicazione del ballo nella prima maniera, e così è fama che facessero gli antichi, appo i quali le intiere azioni tragiche o comiche si cantavano, si suonavano, e si ballavano nel medesimo tempo da un solo ed unico attore. Ma siffatto sistema eseguibile forse per poco tempo e mentre gli spettacoli erano sul nascer loro non poteva continuarsi allorchè divennero essi più lunghi e più complicati. Così tanto i greci che i latini si videro astretti a sciogliere quella rigida alleanza delle tre arti distribuendo in diverse persone le molteplici incombenze, che dianzi erano affidate ad una sola. S' ignora chi fosse il primo nella Grecia a separare la pantomima della poesìa; presso a' Romani fu il poeta Livio Andronico, il quale facendo, secondo il costume di quei tempi, da attore nella sua commedia fu forzato dal popolo a ripetere diverse volte alcuni passaggi favoriti; per lo che ottenne la permissione di sostituire in suo luogo uno schiavo, che cantasse il poema insieme

col

col musico mentre egli medesimo rappresentava la stessa azione col gesto muto. (*) In progresso di tempo anche questa usanza fu levata via, e la danza non accompagnò più la tragedia fuorchè nei cori, o in qualche scena particolare. Ciò ch' essi fecero mossi dalla necessità, non potendo più reggere alla fatica, è stato poi confermato dalla esperienza e dalla sana ragione.

Fine del Tomo Secondo.

(*) Tito Livio Histor. Lib. 4.

Errori.			Correzioni.
Pag. 6	lin. ult.	puees	putes
8	lin. ult.	la	al
11	lin. penult.	eacceranno	cacceranno
ivi.	lin. ult.	li	il
22	lin. 17.	lentez	lentezza
ivi.	lin. 21.	intrecciamenti	intrecciamento
25	lin. 21.	l' idea	le idee
32	lin. 6.	pacque	piacque
33	lin. ult.	reci	Greci
41	lin. 15.	da varj	di varie,
43	lin. ult.	i	il
45	lin. penult.	De	Del
52	lin. 22.	difcenerebbe	difcernerebbe
67	lin. 11.	trocando	troncando
138	lin. 19.	fperare	feparare
152	lin. 24.	principj	principi
177	lin. 25.	ragione	regione
194	lin. 13.	zuffa	zuffa
206	lin. 21.	illuminata	illimitata